اقرأ

أحمد شفيق أبو عوف

الموسيقى الشرقية



اقرأ
تصدر أول كل شهر
[٤٧٨] - أغسطس ١٩٨٢

رئيس التحرير أنيس منصور

أحمد شفيق أبو عوف

الموسيقى الشرقية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدّمة

منذ بدأت أنتظم فى الدراسة الموسيقية ثم الاشتغال بها ، أى منذ أكثر قليلا من ثلاثين عامًا كان الوصف الذى يطلق على موسيقانا العربية فى معرض أى حديث عنها هو الموسيقى الشرقية . ولازلت حتى الآن أستمع إلى كثيرين ينسبون إليها شرقيتها وينكرون عروبتها ، بطبيعة الحال من غير عمد — ولكن لأنهم قرءوا ذلك فى كتابات الأقدمين على ندرتها ثم أخذوا عنهم هذا الوصف وتوارثوه . ولم أترك فرصة أستمع فيها إلى أحد يتحدث عن موسيقانا فيذكرها بقوله « الموسيقى الشرقية » إلا ورددته إلى الصواب : بأنها عربية . وأذكر فى اجتماع رسمى كبير كنا نناقش فيه مصير فرقة الموسيقى العربية حيث قال الوزير ثروت عكاشة « أنا لست خبيرًا بموسيقانا الشرقية » فقاطعته فى الحال وقلت له فى بساطة « العربية يا افندم » . . وهنا نظر الوزير ممتعضًا إلى الدكتور حسين فوزى — وكان أحد أعضاء هذه الجلسة

وسأله هل صحيح أنها عربية – فوافق بالإيجاب .

ويمكن أن نصف موسيقانا العربية أنها شرقية إذا أردنا الحديث عنها كحاملة للخصائص التى تميز الموسيقى الشرقية بصفة عامة . وأهم هذه الخصائص أنها لحنية Melodic ، وذات إيقاع ساخن وراقص – وتزدان بكثير من الـزخارف اللحنية . وأننا نلمس هذه الخصائص بوضوح فى الموسيقى الهندية والصينية واليابانية والأفريقية والكورية والفيتنامية وكذلك العربية . وقد تمخضت عن الثقافات والحضارات المتباينة التى ظهرت فى آسيا وشمال أفريقيا منذ أكثر من خمسين قرنًا ، تمخضت عن هذه الثقافات تقاليد وأساليب موسيقية عريقة امتدحها الفلاسفة والمفكرون والنابهون من أبناء هذه الحضارات . . كما عنى بها الملوك والأباطرة أشد العناية وجعلوها زخرف الحياة وزينتها فى قصورهم الشامخة وديارهم الأسطورية التى ألهمت الشعراء والأدباء منذ فجر الحضارات حتى وقتنا هذا . ومن المآخذ التى لحقت بالموسيقى الشرقية – ومنها العربية – افتقارها إلى التدوين الموسيقى وبالتالى عدم ذيوعها وانتشارها كما حدث للموسيقى الغربية التى غزت العالم كله بفضل الأخذ بأحدث أساليب التدوين الموسيقى الذى أصبح الآن يعبر عن كل خلجة من خلجات النفس البشرية . وعندما استخدم التدوين فى معظم بلاد الشرق منذ أوائل هذا القرن تقريبا بدأ الشرق يفطن إلى الكنوز اللحنية الثمينة التى تكمن فى موسيقاه وأخذ يَدْرُسُها ويقدم للعالم أعمالا موسيقية خالدة تحمل السمات الجمالية للموسيقى الشرقية . وفى هذا الصــــدد يقول الناقــد الموسيقى كارتر مور (Carter moor) « من المسلمات التى لا يمكن نكرانها ، أن الغرب والشرق قد أسهما فى إبراز مظاهر موسيقية متباينة ، فقد قدم الغرب علوم الهارمونية الغير المعروفة فى الشرق على حين قدم الشرق كنوزًا لحنية وإيقاعية لا يعرفها الغرب – وهكذا أسهم كل طرف بنصيب حتى ظهرت ثقافة موسيقية عالمية ملموسة » .

وفى هذا الكتاب – الأول من نوعه فى المكتبة الموسيقية العربية – حاولت أن أقدم إلماحة شافية عن حضارة الشرق الموسيقية والله ولى التوفيق .

أحمد شفيق أبوعوف

القسم الأول

مجموعات الموسيقى الشرقية

تتعدد اللهجات فى لغة الأحاديث – ونفس الشيء نلمسه فى اللغة الموسيقية . وحيث أن الدول الشرقية تشغل مساحة أرضية شاسعة ، لذا فإن دراسة الموسيقى الشرقية يقتضى تقسيم هذه المساحة الشاسعة فى خريطة العالم إلى مجموعات تحمل كل واحدة منها ملامح وسمات خاصة وقد أجمع معظم المشتغلين بالعلوم الموسيقية الإنسانية Ethnomusicologist على تقسيم الموسيقى الشرقية إلى المجموعات التالية :

المجموعة الأولى : وتشمل منطقة الشرق الأقصى وبصفة خاصة الصين واليابان والتبت .

المجموعة الثانية : منطقة جنوب شرق آسيا ، وتشمل منطقة الهند الصينية وبورما وبولينزيا .

المجموعة الثالثة : وتشمل الهند .

المجموعة الرابعة والأخيرة : وتشمل إيران والبلاد العربية والبلاد الإسلامية التى تقع فى شرق البحر الأبيض المتوسط وشمال أفريقيا . وإننا نلحظ تباينا واختلافًا واضحًا فى موسيقى هذه المجموعات ، كما يوجد اختلاف أيضًا بقدر أقل بين موسيقى شعوب كل مجموعة . وأكثر من ذلك فإننا نجد فى كل بلد من بلاد الشرق فروقًا واضحة بين الموسيقى الفنية art music وبين الموسيقى الدينية والدنيوية secularmusic ، ثم بين الموسيقى القديمة والحديثة ، وبين القوالب الموسيقية الطويلة والقصيرة .

وسوف نوضح فى الصفحات التالية أهم الخصائص المميزة للموسيقى فى البلاد الشرقية التى أصبحت تمتلك ثقافة موسيقية تعتد بها ، حتى أنها أثرت على كثير من الثقافات الأخرى المجاورة .

المجموعة الأولى : الشرق الأقصى

١ – الصين :

من الأرجح أن النظام الموسيقى الصينى musical system هو أقدم الأنظمة التى ظهرت فى الوجود . ويعزى إلى الإمبراطور الصينى هوانج تى Huang—ti الملقب بالإمبراطور الأصغر ، انشاء نظام السلم الموسيقى الصينى بتقسيم الأوكتاف بمفهومه الحالى إلى خمس مسافات تامة perfect fifths ، وكانت النغمات التى تنبثق من هذا السلم ترمز إلى شهر معين أو ساعة معينة من ساعات النهار . والسلالم الموسيقية الصينية تقوم على سلسلة أوحلقات كل منها يتكون من خمسة أنغام five tone series . وقد استطاعت هذه السلالم أن تعايش التاريخ الطويل للصين منذ الأزل القديم حتى الآن . وهذا السلم يتكون من أنغام دو – رى – مى – صول – لا ، كما تعرفها فى الموسيقى الغربية أو العربية أو بمعنى آخر هى أنغام المفاتيح السوداء لآلة البيانو . ويمكن استخدام أى نغمة من هذه السلسلة (أو الحلقات) كنغمة الأساس tonic بحيث يشكل (مقام مختلف) فى كل حالة ، كما يمكن تصوير كل هذه الحلقات على أى من المفاتيح الاثنى عشر ، وبهذا يتسنى عمل ٦٠ نقلة لحنية modulation من هذا السلم الخماسى . وفى القرن الثانى عشر ق . م أضيفت إلى السلم الخماسى نغمتان ليصبح سباعيًا يشبه تقريبًا المقام الليدى القديم lydian mode ، واستمر استخدامه حتى عام ١٢٠٠ ميلادية حين بدأ المغول استخدام السلم الذى يشبه السلم الغربى الكبير . وقد كانت هذه السلالم والمقامات والانتقالات اللحنية مستخدمة عندما جاء الفيلسوف الصينى

كونفوشيوس (٥٥١ — ٧٧١ ق . م) وأعلن فى تعاليمه أن كل شئون الدولة يجب أن تنظم بواسطة الموسيقى وإقامة الشعائر الدينية . فالموسيقى توجد الشفافية والسمو فى النفس البشرية . والشعائر الدينية تنظم وتهذب التصرفات الخارجية للإنسان . ونلاحظ فى الموسيقى الصينية القديمة – كما هو الحال فى معظم بلاد الشرق – أن الموسيقى كانت وثيقة الصلة بالسحر ، ثم بعد ذلك بالفلسفة ، ثم بالتأمل الروحى spiritual contemplation . وكانت السلالم الصينية الاثنى عشر تتكون من سلسلتين : الأولى تتكون من نغمات تسمى يانج Yang وهى النغمات المذكرة * C, D, F#G#A# وست نغمات تسمى ين Yin وهذه هى النغمات المؤنثة C#D#F, G, A, B . وتنسب السلسلة المذكرة إلى الشمس ، كما تنسب المؤنثة إلى القمر . وكان يطلق على كل نغمة اسم معين يحدد وظيفتها اللحنية . ومثال ذلك كانت (دو) تسمى (الإمبراطور) ونغمة (رى) تسمى (الوزير) . ونغمة (مى) تسمى(الشعب) ونغمة (صول) تسمى (شئون الدولة) . ونغمة (لا) كان يطلق عليها (الأشياء المادية) material objects وفى عام ٢٤٦ ق . م – حكم الصين الإمبراطور شى هوانج تى She-Huang-ti وعلى نقيض ما أنجزه كونفوشيوس العظيم عمل على التصدى لأى ممارسة موسيقية معتقدًا أن الموسيقى تعوق اهتمام الشعب بالزراعة وباقى شئون الدولة . وعانت الموسيقى الصينية من الجمود فى ذلك الوقت حتى جاء عهد هان Han Dynasty (٢١٥ – ٢٢١ ق . م) فبدأت الموسيقى الصينية تعود إلى سابق حيويتها وازدهارها حتى وصلت إلى ذروتها فى عهود تانج Tang (٦١٨ – ٩٠٦ ق . م) وصنج Sung (٩٦٠ – ١٢٧٩) . عاد الباحثون والأباطرة والنبلاء وعلية القوم إلى ممارسة الموسيقى والاستماع إليها كأرقى الفنون قاطبة . وكان هؤلاء جميعا يشتركون فى

* (هذه العلامة تعنى زائدة وموجودة فى جميع المطبوعات الموسيقية) .

العزف أو الغناء . وقد ذكرت بعض المراجع التاريخية أنه فى إحدى حفلات البلاط الملكى كان يوحد ١٠,٠٠٠ موسيقى موزعين على تسع فرق - يتبادلون العزف . الفرقة تلو الأخرى . وكانت هده الفرق تستخدم ٣٠٠ نوع مختلف من الآلات الموسيقية . وقد أنشئت فى هذا العهد فرق موسيقية عسكرية للاشتراك فى الحفلات الرسمية وفى أعياد بلاط الإمبراطور . وكانت الموسيقى لحنية بطبيعة الحال وبالتالى لم تكن هناك معالجات هارمونية . وكانت روعة الأداء تظهر بصورة جلية ثم التلوين فى المسار اللحنى . ثم تعدد الآلات وتنوع الإيقاعات والمهارة الفائقة فى الارتجال ،

وفى عهد شن ييه Shan Yieh (٥١٣ - ٤٤١ ق . م) استحدث أسلوب للتأليف الموسيقى هو أن يوضع نموذج لحنى مكون من الإشارات الموسيقية المعروفة باسم النيومز Neumes ثم توضع الكلمات المناسبة على هذا اللحن . ونلاحظ فى أيامنا هذه أن بعض الأغانى فى أوربا تنهج نفس الأسلوب الذى كان معروفاً لدى الصين منذ أكثر من ألفى عام . والجدير بالذكر أن التدوين الموسيقى البدائى كان يكتب من أعلى إلى أسفل شأن اللغة الصينية ذاتها . وكان يراعى خلق نوع من التوازن فى الكتابة الموسيقية بين اليانج والشين - أو بين عناصر المذكر وعناصر المؤنث كما سبق القول .

وفى القرن السادس عشر الميلادى ظهر المسرح الغنائى الصينى فولدت الأغنية الأوبرالية aria ومن الآلات الموسيقية التى كانت تصاحب الغناء الإلقائى recitative الجونج gong لتوضح القفلة Cadence ، ثم الجيتار وآلات الكمان وآلات الناى لمتابعة الخط اللحنى . أما فى العصور الحديثة - فقد تأثرت الصين بالموسيقى الأوروبية شأنها فى ذلك شأن معظم البلاد الشرقية التى انبهرت بحضارة الغرب فنقلت عنه لترضى طائفة من الشخصيات الفكرية البارزة فى المجتمعات الشرقية والتى غالباً ما تكون قد تلقت علومها فى أوربا

وأمريكا . والأغانى الشعبية الصينية متنوعة وكثيرة وكلها تعتمد على السلم الخماسي .

وهناك عدد لا يحصى من أغانى الحمالين والفلاحين والنجارين والبنائين Mansons والصيادين وغيرهم من الطوائف الكادحة . وكانت أغانى هؤلاء توائم الإيقاع الذى تفرضه طبيعة العمل الذى يؤدونه . وتصنف الآلات الموسيقية الصينية التقليدية على أساس المواد الثمانية التى تصنع منها هذه الآلات وهى الحرير والبامبو واليقطين gourd والمعدن والحجر والجلد والتراب والخشب . وأشهر الآلات الوترية التى تصنع من الحرير هى آلة الشن Chin وهى تشبه آلة القانون psaltery ومركب عليها سبعون وتراً . ثم آلة السه Seh أو القانون ذى الاثنين وخمسين وترًا ، وهذه الآلات ظهرت منذ التاريخ القديم للصين ، ويعنى الباحثون بها حاليًا لدراسة خصائصها . ومن مادة البامبو صنعت آلات الفلوت بأشكالها المختلفة وكذلك مجموعات الأنابيب pan-pipes التى تصدر أصواتها الموسيقية بالنفخ من أعلى . أما الآلات المصنوعة من قصب البامبو فقد كانت تستخدم بمصاحبة أرغن الفم الصينى Sheng المكون من سبعة عشر قصبة وكذلك بمصاحبة آلة اليو Yu المكونة من ٤٧ قصبة . كما أن الآلات الموسيقية المعدنية كانت مستخدمة بوفرة فى ذلك الوقت ، ومن أهمها الأجراس القرصية وأشهرها آلة الشونج Chung وهى مكونة من ستة عشر جرسًا ضبطت نغماتها على أساس السلم الكروماتى . وتستخدم فى الصين بعض الآلات الموسيقية المصنوعة من الحجارة يمكن مشاهدتها وهى تعزف بصفة خاصة خلف المذبح الكنسى فى حفلات أعياد الفيلسوف الصينى (كونفشيوس) . أما الطبول والتامبورين وهى قريبة الشبه من آلة الرق المصرية فإنها تصنع من الجلد الذى يشد على إطار خشبى كما هو الحال عندنا فى مصر وعند معظم البلاد العربية . وفيما يلى نذكر ببعض الآلات الموسيقية التى استخدمت فى الصين فى العصور القديمة

والحديثة :

* ١ – آلة الشين Chin أو كين Kin – وهى من أقدم الآلات الموسيقية الصينية ، وهى تنتمى إلى آلة القانون المصرية . ويقال إن الذى اخترع الآلة هو الإمبراطور فوهزي Fu Hsi (٢٨٥٢ق . م) وفى الشكل الحالى لهذه الآلة تشد على صندوقها المصوت سبعة أوتار حريرية تتساوى فى الطول وإن كانت تختلف فى السمك – وأنغامها هى : صول – لا – دو – رى – مى – صول – لا .

وهذه الآلة التقليدية يفضلها العلماء والباحثون لما تتمتع به من رقة وعذوبة فى الصوت .

٢ – آلة الإره هسين Erh Hsien وتنتمى إلى أسرة آلة الكمان ، ومركب عليها وتران ويمر القوس بين الوترين الذى تفصل بينهما مسافة خامسة . وتستخدم هذه الآلة التقليدية فى معظم البلدان الصينية وتتخذ أشكالا مختلفة خصوصًا فى شكل صندوقها المصوت الذى يشبه آلة الربابة المصرية ، وصوتها حاد نسبيًّا .

٣ – آلة الفنج لنج Fing Ling ، وهى من الأجراس الهوائية التى تعلق على أبواب المعابد أو المنازل الصينية .

٤ – آلة الهاوتونج Hao Tung ، وهى تشبه آلة الترومبيت – وهى أسطوانية الشكل ولها ماسورة منزلقة يمكن أن تطول فى أثناء العزف – ومنها ما هو مصنوع من الخشب المغطى بطبقة من النحاس ، وهذه تستخدم فى الجنازات ، وأخرى مصنوعة من النحاس الخالص وتستخدم فى الموسيقى العسكرية .

وخلاف ما ذكر من هذه الآلات الموسيقية الصينية توجد آلات أخرى كثيرة تصل إلى أكثر من خمسة عشر نوعاً مختلفاً ، الأمر الذى يدل على ثراء الموسيقى الصينية خصوصا التقليدية والفنية منها – ويمكن الرجوع إلى قاموس جروف الموسيقى لمعرفة المزيد من أشكال وخصائص هذه الآلات .

٢ – اليابان :

يمكن القول إجمالا أن الموسيقى اليابانية الكلاسيكية أو التقليدية أخذت معظم خصائصها وطابعها وأشكالها وآلاتها ونظرياتها من الموسيقى الصينية عبر كوريا ، وذلك منذ حوالى القرن الثالث الميلادى . وكان اليابانيون فى المدة من القرن السادس حتى القرن الثانى عشر الميلادى يذهبون إلى الصين ليتعلموا الخصائص المميزة للموسيقى الصينية التى كانت مفضلة إلى حد بعيد فى بلاط الإمبراطور اليابانى .

ومن المميزات التى عرفت بها الأجناس اليابانية أنها كانت تتخير من الزاد الثقافى والحضارى الذى كان يصلها من الخارج ما يناسب مزاجها الخاص . فعندما تعرضت اليابان عام ٢٩١ ميلادية للغزو الكورى ، وصلها موسيقيون من الصين يحملون آلاتهم وألحانهم ، فبدأ الاختلاط بالموسيقى اليابانية التى كانت سائدة هناك منذ العصر الحجرى . وفى أوائل القرن الخامس الميلادى ظهر أثر الموسيقى الكورية على اليابان . ثم بدأ اليابانيون منذ منتصف القرن السادس ينحازون إلى الموسيقى الصينية التى شعروا أنها قريبة إلى نفوسهم – وظهر ذلك فى اتباعهم للموسيقى الصينية التى كانت تؤدى فى حفلات البلاط الكورى .

وقد سبق ذلك أن تعلم اليابانيون القصيدة البوذية من الصين التى أخذتها بدورها عن الهند ، فظهر الغناء البوذى اليابانى نتيجة لهذا المزج الحضارى المبكر . ومنذ نهاية القرن السادس بدأ صغار الموسيقيين اليابانيين يرحلون إلى كوريا والصين ليتعلموا أصول موسيقاهم . وقد أنشئ فى منتصف القرن الثامن فى اليابان مكتب موسيقى أطلق عليه جاجاكوريو **Gagaku Rio** وأُلحِقَ ببلاط الإمبراطور مومر **Mommer** لدراسة الموسيقى التى أحضرها المتعلمون فى كوريا والصين . وفى

عام ٧٢٨ م بدأ ظهور شكل موسيقى جديد وفد من إقليم منشوريا فى شمال الصين . وصاحب ظهور الرقص الهندى التقليدى الذى أخذ عنه اليابانيون . والطريف أن القوالب الموسيقية التى انتشرت قديمًا فى الهند انقرضت هناك تمامًا إلا أنها بقيت باليابان . ومن أمثلتها قوالب الملك الهندى سيلاديتا Siladita التى تكاد تكون أقدم نماذج الموسيقى المسرحية التى لازالت تقدم حتى الآن فى بعض المناسبات .

وفى منتصف القرن التاسع الميلادى تنوعت أشكال الموسيقى والرقص التى زحفت إلى اليابان قادمة من الصين والهند وكوريا ومنشوريا (وقد كانت مستقلة عن الصين حتى ذلك الوقت) . وبدأت اليابان تأخذ من هذه الأشكال حسب احتياجاتها الوجدانية .

وقد أطلقوا عبارة الموسيقى اليسارية left music على الموسيقى الوافدة من أصول هندية وصينية . كما أطلقوا عبارة الموسيقى اليمينية right music على الموسيقى التى وصلت إليهم من كوريا ومنشوريا . وكانت الطبقة الأستقراطية فى اليابان منذ القرن العاشر الميلادى تفضل الموسيقى البوذية التى أصبحت فى مرتبة تالية بعد موسيقى البلاط التى تعزف فى الحفلات الرسمية وفى أثناء الولائم العظيمة التى كان يقيمها الأباطرة فى المناسبات المختلفة . وكان هذا النوع من الموسيقى البوذية يسمى جاجاكو Gagako أى الموسيقى الرشيقة .

وقد تطور عن الجاجاكو نوع من موسيقى البلاط اليابانى الصارم يسمى بوجاكو Bugako لازال يمارس حتى الآن فى بعض المناسبات القومية . والظاهرة الجديرة بالاعتبار أن التقاليد الموسيقية والراقصة التى وفدت إلى اليابان وتأقلمت بها لازالت باقية حتى الآن فى حين انقرضت تمامًا فى منبعها الأصلى فى الهند والصين وكوريا ومنشوريا كما سبق القول . وقبل نهاية القرن الثانى عشر الميلادى بدأ ظهور قوالب جديدة من الموسيقى والرقص والغناء وذلك على أنقاض الموسيقى البوذية لنبلاء

البلاط – وبدأت الحكومات العسكرية فى اليابان وكذلك القساوسة والبوذيون – بدأ هؤلاء فى صياغة الحياة الموسيقية من جديد حتى تتواءم الأنماط الجديدة بالتدريج مع المزاج اليابانى المتطور.

نشأة المسرح الدرامى اليابانى:

اصطلح اليابانيون على إطلاق اسم عصر المحاربين The age of warriors على الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلادى ربما بسبب الحروب الكثيرة التى اشترك فيها اليابانيون خلال هذه الفترة وبالتالى تأثر كافة مظاهر الحياة نتيجة الالتحام الحضارىّ والثقافى مع أعدائهم.

فى منتصف القرن الرابع عشر ظهر نوع من الأداء المسرحى أطلقوا عليه ساروجاكونونو Sarugako Nono وكلمة نو عند اليابانيين معناها موهبة أو بمعنى أصح إظهار الموهبة. ومسرحيات إظهار الموهبة أو النوجاكو nogako بدأت كنوع من القوالب الجادة الصارمة التى كانت تستخدم فى معابد الشنتو اليابانية Shinto Temples أومسارح الهواءالطلق التى كانت تقام على ضفاف الأنهار. وتستمد المسرحيات المبكرة من هذا النوع مادتها الموضوعية من التعاليم البوذية وإن كانت تلجأ إلى إبراز قطاع معين مستمد من الحياة الواقعية. لذا يمكن اعتبار هذا النمط المبكر من المسرحيات اليابانية أنه وسط بين العروض الدينية والمطالب الدنيوية. والجدير بالذكر أن بعض الممثلين كانوا يرتدون الأقنعة كتقاليد المسرح اليونانى القديم. ويطلق على موسيقى مسرحيات النو اسم يوكيوكو Yokyoku أو أوتيه Utai. والأغنية الفردية هى عماد هذه الموسيقى. يؤديها المغنون، ثم تؤدى مجموعة الكورال غناءً جماعيًّا من سطر لحنى واحد – أما الموسيقى ذاتها فيؤديها فلوت يسمى يوكوبويه Yokobué وثلاثة طبول.

ويوجد الآن باليابان حوالى مائتين وخمسين مسرحية من هذا النوع مشبعة بالأحاسيس والمشاعر اليابانية ، وتؤدى بين الحين والآخر فى المناسبات القومية والدينية والاجتماعية . وفى أوائل القرن السابع عشر على حين كان مسرح النو قبلة الطبقة الأستقراطية ، قامت راقصة يابانية اسمها أوكونى Okuni تدعو للعودة إلى التقاليد البوذية الموروثة ، فأخذت تطور وتنشر وتحيي الرقصات البوذية بمصاحبة الفلوت والطبول ، وأطلق على هذا النموذج الجديد من الرقص بمصاحبة الآلات اسم كابوكى Kabuki – الذى أطلق أيضًا على المسرح الذى يقدم هذا النوع حوالى عام ١٦١٠ م . وقد أضيفت إلى الفلوت والطبول آلة تشبه الجيتار اسمها ساميسن Samisin . وقد تطور مسرح الكابوكى اليابانى حتى أصبح مسرحًا لعامة الشعب ، ووصل إلى ذروته فى نهاية القرن السابع عشر حيث بدأ الكتاب اليابانيون يكتبون مسرحيات خاصة له .

نهضة الموسيقى فى اليابان (من القرن السادس عشر حتى الثامن عشر الميلادى) :

بدأ ظهور أشكال موسيقية جديدة فى اليابان خلال القرن السادس عشر ترجع جذورها إلى أزمنة سحيقة ، وذلك عندما استحضر قسيس بوذى يابانى عام ١٦٥٤ م نايًا عموديًّا من البامبو اسمه Shakuhatchi وبدأ يعلم اليابانيين العزف على هذه الآلة التى بدأ انتشارها خصوصًا عندما كانت تصاحب تراتيل الطقوس الدينية أو التعاليم البوذية . وكانت طبقة المحاربين المعروفين بالساموريه Sammurai ينضمون إلى هؤلاء الرهبان المتجولين ليدرءوا عن أنفسهم أخطار الحروب الأهلية ، وهكذا زاد استخدام وتطوير هذه الآلة التى تشبه الناى المصرى إلا أنها مزودة بخمسة ثقوب فقط .

وفى خلال القرن السادس عشر بدأت طبقة المحاربين تنقرض تدريجيًّا وبدأ

السلام يسود وظهرت الطبقة المتوسطة التى شعرت بأحاسيس الشعب ومدى حبه للموسيقى ، وهكذا بدأت الموسيقى الآلية ترتقى مع الغناء تدريجيًّا .

وكان الغناء الانفرادى شائعًا فى اليابان حتى قبل القرن السادس عشر عندما كانت القصائد الصينية تغنى فى عهد نبلاء البلاط Age of Court Nobles وكذلك الأغانى التى كانت تشبه الملاحم وتؤدى بأسلوب الإلقاء البوذى الذى يصف أنباء القتال والبطولات والتضحيات – وكان يصاحب هذا الإلقاء آلة موسيقية تشبه العود اسمها بيوا biwa التى ازدهرت وشاع استعمالها خصوصًا فى عصر المحاربين . وبعد عام ١٦٦٠ ظهرت آلة موسيقية جديدة فى اليابان هى آلة الساميسن samisen وهى تشبه آلة الجيتار ، وهى ذات أصل صينى ومركب عليها ثلاثة أوتار . وقد طورت اليابان الآلة باستخدام ريشة plectrum ليس فقط للعزف على الأوتار ولكن لاستخدامها كإيقاع وذلك بطرقها على صندوقها المصوت ذى الغطاء الجلدى . وقد بدأ الموسيقيون اليابانيون استخدام هذه الآلة الجديدة بكثرة فى أثناء الغناء ورقص فتيات الجيشا – كما بدأت آلة البيوا biwa فى الانقراض تدريجيًّا .

موسيقى الكوتو والسلم الموسيقى اليابانى :

أما الآلة الموسيقية التى أصبحت لها أهمية كبيرة بعد ذلك فهى آلة الكوتو Koto وهى آلة قريبة الشبه من القانون . طولها حوالى ست بوصات ونصف ومركب عليها ثلاثة عشر وترًا وتستخدم ريشة من القرن للعزف عليها تثبت فى الإبهام والسبابة والأوسط . وتوضع هذه الآلة على الأرض ويجلس العازف أمامها ليمارس العزف .

وتختلف هذه الآلة عن الآلة اليابانية القديمة المسماة ياماتوجوتو

Yamato goto التى كان اليابانيون قد نقلوها عن الصين لتصاحب رقصات البلاط . وبدأ فى تحسين وتطوير آلة الكوتو خصوصًا من ناحية الشكل حتى شاع استعمالها فى اليابان بصورة كبيرة عندما قام موسيقى أعمى اسمه ياتسوشاشى Yatsushashi (١٦١٤ - ١٦٨٥ م) بكتابة مؤلفات حديثة لهذه الآلة لازالت باقية حتى الآن . وكان العزف على آلة الكوتو منذ أول ظهورها قاصرًا على السيدات ، تمامًا مثلما كانت الفتيات الإنجليزيات يتدربن على آلة الفرجينال التى شاعت فى ذلك الوقت وانتشرت فى إنجلترا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. وهكذا أصبحت آلة الكوتو هى الآلة الموسيقية القومية الأولى لليابان شأنها فى ذلك شأن آلة العود فى مصر وسائر البلاد العربية .

وتستخدم الكوتو للعزف الانفرادى أو لمصاحبة الغناء . والعزف الانفرادى يأخذ شكل مقطوعات من التنويعات variation التى تسمى دان مونو dan-mono وكل واحدة من هذه التنويعات (دان dan) تتكون من ٥٢ فاصلة موسيقية bar . والأكثر شيوعًا من العزف الانفرادى تلك المقطوعات الغنائية التى تؤدى بمصاحبة الكوتو وتسمى كومى kumi . والغناء اليابانى كما هو الحال فى معظم بلاد الشرق غناء لحنى من سطر واحد دون أى معالجة هارمونية أو أوركسترالية وتنغم أوتار آلة الكوتو على أساس السلم الخماسى - وتشتمل على أوكتافين (ديوانين) كآلة العود تقريبًا ويختلف السلم الموسيقى اليابانى عن السلم الصينى الخماسى اختلافًا طفيفًا .

العصر الحديث والتأثير الغربى :

انتهى العصر الإقطاعى فى اليابان عام ١٨٦٨ م بعد ما ظهر فساد الحكم العسكرى الدكتاتورى ، وقد أثر هذا التغيير السياسى والاجتماعى على الحياة الموسيقية

فى اليابان فتغيرت القوالب والتقاليد الموسيقية وكذلك استخدام الآلات تبعًا لذلك . من ذلك أن مسرحيات النو لم تصبح قاصرة على طبقة معينة للاستمتاع بها – كما أن رقصات الكابوكى فقدت كثيرًا من قيمتها التقليدية – كما أن الرهبان المتجولين فقدوا سلطانهم كطبقة تتمتع بامتيازات خاصة ، وانتشر وكثر استخدام الآلة الموسيقية المصنوعة من قصبة البامبو والمسماة شاكوهاتش Shakuhatchi ، وبدأ استخدامها فى ثلاثية مع الجيتار (ساميسن Samisen والقانون (كوتو Koto) .

أما موسيقى الطقوس البوذية وكذلك الأغانى الشعبية (أويويك) Oi wake فقد استمرت لصلتها الوثيقة بالأرض . وقد استمر هذا الغناء الكلاسيكى حتى نهاية القرن التاسع عشر . وعند ظهور عصر الميجى meiji رأت الدولة أن تفتح النوافذ على مصراعيها للمؤثرات الحضارية للعصر الحديث . من ذلك أن طلبة مدرسة الموسيقى العسكرية اليابانية بدأت تتعلم فى المعاهد الموسيقية بإنجلترا كما بدأ تعليم نظريات وقواعد الموسيقى الغربية والغناء الأوبرالى فى المدارس والمعاهد اليابانية واستخدام آلات البيان الأورغن فى الفرق الموسيقية والكنائس ، كما أنشئ فى طوكيو معهد عال لتعليم الموسيقى الغربية . وكان المدرسون فى هذه المعاهد من الأمريكان ، ثم من الأوربيين ثم اليابانيين الذين تعلموا الموسيقى فى أوربا . كما تم إنشاء أكثر من أوركسترا سيمفونى لتقديم البرامج العالمية كأى فرقة أوربية . وهكذا زحفت الحضارة الموسيقية الغربية على اليابان لدرجة أن الآلات الموسيقية الغربية كآلة الكمان وأسرة الوتريات وآلات النفخ النحاسية والخشبية وسائر آلات الأوركسترا السيمفونى أصبحت كلها تصنع بكفاءة تامة فى اليابان . وإمعانا فى الغربية بدأ المؤلفون الموسيقيون اليابانيون يتنافسون مع مؤلفى الغرب فى تآليفهم العالمية ، بل يفوزون عليهم أحيانًا فى المسابقات الدولية ، كما أن العازفين اليابانيين

على الآلات الغربية بدءوا ينافسون نظرائهم من العازفين الغربيين وأيضًا يتفوقون عليهم فى المسابقات الدولية . وفى ثنايا هذا الخضوع الكامل للموسيقى الغربية قام بعض المؤلفين اليابانيين مثل كاجيرو كابيون Kajiro Kabune المولود عام ١٩٠٧ ويور يتسوم ماتزوداريا Yoritsume matzudaria المولود أيضًا عام ١٩٠٧ وكذلك المؤلف ماكوتا مورروا Makota moroi المولود عام ١٩٣٠ – استطاع هؤلاء أن يحافظوا على الروح والطابع اليابانى فى مؤلفاتهم برغم استخدامهم للأساليب الغربية فى التدوين والتوزيع الأوركسترالى واستخدام الهارمونية الغربية والكونترابونط – فإنهم شأن مؤلفى المدرسة القومية حافظوا على طابع بلادهم واستلهموا الغناء الشعبى اليابانى والتراث العظيم الذى خلفه أجدادهم الخالدون . كما أن حركة إحياء التراث التقليدى قد نشطت أخيرًا فى اليابان وأنشئت مدارس خاصة للموسيقى التقليدية بدأت تقدم التراث الموسيقى والغنائى واليابانى فى صورة مهذبة أسوة بفرقة الموسيقى العربية التى أنشئت فى مصر عام ١٩٦٧ .

٣ – التبت :

من الحقائق المعروفة أن سكان التبت يرجعون إلى أصل مغولى ، وهم أقرب إلى حضارة بورما المجاورة من حضارة الصين المجاورة أيضًا . وحيث أن التبت تقع بعيدًا عن طرق التجارة ، كما أنها تقع على ارتفاع متوسطه ثلاثة أميال فوق سطح البحر – لذلك فإنهم يختصون بثقافة مميزة تنفرد بها دون أى شعب آخر فى العالم .

ومعظم سكان التبت من الرعاة . لذا فإن آلاتهم الموسيقية المفضلة هى آلة تشبه الناى المصرى وتسمى « الجلنبو glin-bu » ، ولقد كانت الديانة القديمة فى التبت تنتمى إلى الشامينية Shaminism » وهى عبادة الأرواح – وكانت هذه الديانة تعرف باسم بون Bon » ، ولازال كثيرون فى شرق التبت يعتنقون هذه الديانة .

وقساوسة هذا الدين من السحرة والعرافين الذين يُسَخِّرون الجان لإخصاب الأرض وإنزال المطر ، وهم فى سبيل ذلك يؤدون نوعًا من الغناء الإلقائى بمصاحبة آلة نفخ بدائية مصنوعة من العظام تسمى ركان دن rkan-dun ويلتزمون بالإيقاع باستخدام مصفقات مصنوعة من الجماجم البشرية – ولا يوجد نظير لهذه الآلات فى أى مكان آخر فى العالم أجمع .

أما الطبلة ذات الإطار والتى تسمى هناك لاج نا lag-na فإن لها نظائر قريبة الشبه فى الهند وسيبريا .

التأثير الهندى والطقوس اللامية :

بدأ تاريخ التبت يكتشف بوضوح فى عهد الملك سترونختسام جامبو Strongtsam Gampo (٦١٣ – ٦٥٠ م) الذى تزوج من أميرتين جميلتين – إحداهما من الصين والأخرى من نيبال Nepal . وكانت الزوجتان تعتنقان البوذية التى جاءت من أصول ومصادر هندية ولقد كان هذا التأثير الهندى مباشرًا وفعالاً منذ أوائل القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر . وكانت الهند آنذاك قد تأثرت بدورها بالحضارة الإسلامية ، لذا نجد آلة موسيقية فى التبت تسمى سورنا Surna كانت تستخدم لمصاحبة الغناء الدنيوى واسم السورنا مشتق من الاسم الهندى لآلة تستخدم فى الهند تشبهها إلى حد كبير ، وقد أخذتها عن العرب عن فارس . والطريف أن هذه الآلة ذاتها تسمى رجياجلين ragyaglin عندما تستخدم داخل معابدهم لتصاحب الغناء الدينى . وقد تطورت بعد ذلك طقوس الديانة اللاميستية حتى استطاعت أن تستخدم الآلات الموسيقية القديمة التى ظهرت عندهم وهى التى من أصول هندية وفارسية وربما آسيوية لتصاحب الغناء الدينى الذى أستمد سدته ولحمته من الغناء البوذى الهندى . وهذا الغناء الجماعى يؤدى

من سطر لحني واحد وبصوت عميق . وثمة خلاف واضح بين الغناء الديني فى الصين والتبت — ففى الأديرة لا تستخدم آلات وترية فى أثناء الطقوس على الإطلاق كما هو الحال فى الموسيقى الصينية التى سبق شرحها — لذلك لا يصاحب الغناء الديني فى التبت سوى آلات النفخ الخشبية وآلات الإيقاع . ومن آلات النفخ تستخدم آلتان من الترومبيت الطويل نسبيًا وآلة تشبه الأبوا التى تؤدى ألحانًا معبرة وكأنها تستعرض أحداث الماضى .

أما الآلات الإيقاعية فإنها تلتزم بإيقاع صَارم ورصين . والألحان فى التبت تخلو من أى إثارة حسية . ويعتقد رجال الدين هناك أن الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التى تصاحب الغناء الديني إنما تعبر عن الانفعالات النفسية الداخلية التى تعتمل فى نفس العابد الذى يصلى بممارسة شكل من أشكال اليوجا الهندية — لذلك فإنهم يرون أن الموسيقى تسعى إلى السمو بالنفس البشرية وتصل بها إلى درجة عالية من التصوف والزهد . ويوجد بالتبت كتاب اسمه باردو ثودول Bardo Thodol يشرح بالتفصيل تعاليم الاستماع إلى الموسيقى لتخليص النفس من الذنوب وذلك على ساحة الموت قبل الدفن أو الإحراق . ولازال علم الموسيقى فى التبت سرًا يجهله العالم المتحضر ولا يعرف عنه سوى النذر اليسير من المتخصصين .

التأثير المغولى والصينى على الحياة الموسيقية فى التبت (من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر) .

فى عام ١٢٧٠ — اختار كوبلاخان Kubla Khan أول إمبراطور مغولى الديانة اللامية Lamaism للصين بهدف توحيد إمبراطوريته . ومن خلال هذا التطوير السياسى والاجتماعى والعقائدى استطاع أسلوب التدوين الموسيقى الذى كان مستخدمًا فى التبت أن يصل منغوليا والبلاد المجاورة . وقد وردت إليها الصنوج

الكبيرة Large Cymbals التى كانت تستخدمها رهبان ورؤساء الأديرة فى شرق آسيا ، كما تصل التبت حاليًّا نفس هذه الآلات من الصين . ويطلقون على هذه الآلة الموسيقية فى التبت اسم (سل سنيام Sil snyam) ومعناها الموسيقى المبهجة أو السارة Pleasant music وفى القرون التالية حدث تطور هام عندما ظهرت الروايات التمثيلية الدينية والتى كانوا يطلقون عليها خطأ (رقصات الشياطين Devil Dances ، ربما لأن الممثلين كانوا يرتدون الأقنعة Masks . وكانت هذه المسرحيات الدينية تؤدى مرة واحدة فى كل عام بمعرفة القساوسة والرهبان أنفسهم داخل الأديرة كما حدث فى الكنيسة المسيحية فى أوربا إبان القرون الوسطى . وكانت هذه المسرحيات الدينية لا تقدم للترفيه فى التبت وإنما لنشر التعاليم الخلقية التى فرضتها الديانة اللامية خصوصًا فيما يختص بقهر الشيطان . وكانت المسرحية الدينية الواحدة تستمر ثلاثة أيام متتالية – وكانت تتضمن الغناء الدينى والموسيقى الآلية والرقصات التقليدية . وتقوم حكومة التبت حاليًّا بإحياء هذا التراث التقليدى وذلك بإقامة حفلات فى مناسبات خاصة تقدم فيها جميع المسرحيات التى حفظت موسيقاها ورقصاتها وأزياؤها بالتواتر والمشافهة ونقلها من جيل إلى جيل . وقد وصلت هذه المسرحيات الدينية إلى ذروتها من الإجادة والأصالة فى عهد تسونجكابا Tsongkapa الذى أسس مذهب أو طائفة أصحاب القبعات الصفراء Yellow Hat Sect التى كان هدفها إصلاح الديانة اللامية التى كانت قد اضمحلت فى أوائل القرن الخامس عشر حيث كانت قد اقتصرت على ممارسة هابطة جلها من الشعوذة والسحر . وأشهر المسرحيات الدينية فى التبت مسرحية اسمها تريشكونداه Trchimekundam وهى تدعو إلى التبشير بمقدم بوذا . ويعتقد أن كاتب هذه المسرحية هو الدالاى لاما السادس الذى عاش فى أواخر القرن السابع الميلادى وكان شاعرًا موهوبًا . أما باقى المسرحيات الدينية

فقد كانت مقتبسة من قصص وروايات وخرافات وأساطير هندية . أما التأثير الصينى على التبت فكان أساسًا تأثيرًا سياسيًا واجتماعيًا استمر من القدم ويمتد إلى وقتنا هذا . أما من الناحية الموسيقية فإن التأثير الصينى ينحصر فى الموسيقى الدنيوية أكثر من الدينية . من ذلك أن مجموعات صغيرة كانت تغنى الأناشيد والقصائد فى مشاهد مسرحية تعرض فى الحدائق العامة أو الغابات . وكان الممثلون جميعًا من الذكور كما كان الحال فى الصين – كما كانت هناك فرق نادرة كلها من النساء ، مثل فرقة خام الشهيرة Kham Troupe وكانت العروض تتضمن مشاهد وأحداثًا تاريخية حول حياة وأعمال ملوك التبت (رنامتار rnam-t'ar) ومسرحيات راقصة تسمى أكيلامو ache Lhamo – وكان الغناء يتبع الحوار المسرحى ، ويصاحب ذلك من الآلات الموسيقية الصنوج cymbals والطبول بطريقة تذكرنا بالمسرحية الصينية . والمسرحيات الراقصة dance-dramas تظهر بجلاء التأثير الصينى بل أحيانًا النقل المباشر من نفس القالب الصينى كما هو الحال فى رقصات التنين الصينية .

القوالب الشائعة فى التبت:

كثيرا ما تقام فى التبت حفلات موسيقية وغنائية فى المنازل ، وتقوم فرق محترفة بهذه المهمة . وتؤدى فى هذه الحفلات المنزلية أغان للترحيب والأمانى الطيبة والحب ، وألحانها غاصة بالفرح والبهجة والتفاؤل والحيوية وتنم عن القلوب الطيبة لشعب له ماضٍ عريق . والفرق الموسيقية التى تصاحب الغناء الشائع فى الحفلات المنزلية أو الاجتماعية تختلف عن الفرق الموسيقية التى تصاحب الغناء الدينى ، فى الغناء الشائع تتكون الفرقة الموسيقية من الطبول أساسًا ثم الفلوت ثم آلات وترية تشبه الربابة والعود عندنا فى مصر . واللحن الأساسى للأغنية تصاحبه

آلة العود التى تنبر بالأصابع وليس باستخدام الريشة - ثم يزخرف بالأنغام التى تعزفها آلات الفلوت أو الربابة .

وهذا النوع من الغناء يقدم لونًا من الأداء اللحنى الواحد والمتنوع Heterophony هيتروفونى الذى يمكن تلمس آثاره فى الموسيقى العربية والموسيقى الشرقية بصفة عامة . . وثمة صلة نلاحظها بين آلة العود العربية وآلة العود فى التبت واسمها (بى وان - بى - بان) pi-wa, pi-ban وآلة العود الصينية (بى - با pi-pa) وآلة العود اليابانية (بيوا biwa) - فهى جميعًا آلات وترية لها صندوق مصوت يختلف فى الشكل من بلد إلى آخر . وتنبر الأوتار للعزف بالأصابع أو باستخدام الريش ، وتستخدم هذه الآلة أساساً للعزف الانفرادى وللارتجال أو التلحين أو بمصاحبة الغناء .

والأغانى الراقصة أو الرقصات الغنائية (جلوجار - glu-gar) فى التبت تشاهد فى الأعياد القومية التى تقام طول العام ، كما أن الأغانى الشعبية تؤدى فى كل مكان هناك ، فالأهالى شأنهم فى ذلك شأن معظم بلاد الشرق تعشق الغناء

وهكذا نجد أن التبت تحت تأثير عزلتها الشديدة من جهة ثم تأثير العقيدة من جهة أخرى - نجد أنها تتميز بثقافة خاصة من أبرز خصائصها أنها استطاعت أن تستوعب العناصر الحضارية ، التى وفدت إليها مع الإسلام ومن منطقة الشرق الأوسط ومن الصين والشرق الأقصى وشبه الجزيرة الهندية ، ثم من تقاليدها الأصلية الموروثة - وهكذا فإن موسيقى هذه المنطقة تشكل قيمة حضارية كبيرة للعالم أجمع . وتوجد أغان خاصة بمعظم الطوائف الكادحة فى التبت - مثل الفلاحين والشيالين والحطابين وقاطعى العشب والبنائين وغيرهم . ومما يلفت النظر أن هذه الأغانى الشعبية تسمع أينما حللت فى التبت ويرددها المجموعات العاملة مع صوت فردى ممتاز يتناوب ترديد هذه الأغانى مع المجموعة . والأغانى الشائعة من

هذا النوع لا تختلف كثيرًا عن أغانينا الشعبية – خصوصًا غناء الطوائف كعمال البناء الذين ينشدون الأغانى الجماعية البسيطة ذات المساحة اللحنية المحدودة restricted compass ، ويتكرراللحن باستمرار لحث العمال على العمل والصبر والجلد . والملاحظ أن الغناء الدينى فى التبت يستخدم السلم السباعى لآلة الأوبوا (تقليد هندى أو إيرانى) فى حين تؤدى الأغانى الدنيوية كلها من السلم الخماسى (تقليد صينى) . وتوجد كثير من الألحان التى يمكن أن يستدل على أنها من أصول منغولية أو صينية وبرغم أننا نلاحظ وجود بعض آلات موسيقية من أصل إنجليزى كآلة البورى الغربية western-type bugle التى تستخدم فى التبت إلى جانب البورى الذى توارثوه عن أجدادهم – فإنه يمكن القول أن التبت هى أقل بلاد الشرق قاطبة تأثرًا بالموسيقى الغربية – لذا فإن موسيقاها التقليدية طاهرة وخالصة ونقية وتخلو من أى شوائب حضارية تفسد شكلها الموروث أو مضمونها الجمالى المميز .

المجموعة الثانية : جنوب شرق آسيا

وتشمل هذه المنطقة بورما وتايلاند وكمبوديا وفيتنام (الشمالية والجنوبية وأندونيسيا (خصوصًا جزيرتى سومطره وجاوا) - وجزر الفيلبين وماليزيا.

وتتعرض هذه المنطقة منذ تاريخها المبكر فى العصر الحجرى الأوسط (٥٠٠٠ ق . م) حتى وقتنا هذا لكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية وعانت كثيرًا من الحروب ، فترك كل ذلك آثارًا واضحة فى الصيغ والخصائص الموسيقية بصفة خاصة ، والحياة الفنية والثقافية بصفة عامة . لذلك فإن السمة البارزة فى موسيقى هذه المنطقة أنها تحمل عناصر من الموسيقى الصينية والهندية والعربية والفارسية والبولينيزية . إلا أن كل منطقة تحمل ملامح خاصة لواجهتها الموسيقية شكلتها طبيعة المنطقة ومناخها والأحداث التى توالت عليها ، ويظهر ذلك بوضوح عند الاستماع الفاحص لكل الأنماط الموسيقية بها . وإننا نلمس ذلك أيضًا إذا تيسر لنا الاستماع إلى موسيقى أو مشاهدة رقصات القبائل التى تقطن غابات الملايو ومنها عشائر التيميار Temiar People فإنها لازالت بدائية إلى حد بعيد كما أنها تعبر عن أسلوب الحياة فى هذه المنطقة من جنوب شرق آسيا كما تعبر عن الأنشطة الثقافية والحضارية والبيئية وغيرها . وإذا تابعنا تاريخ هذه المنطقة نجد أنها تعرضت منذ القدم إلى هجرتين كبيرتين ، جاءت الأولى من أقصى الغرب متجهة أساسًا إلى أواسط آسيا (بعد إدماج عناصر سلالية من القوقاز والمونجول) - وقد استحدثت هذه الهجرة عصرًا حجريًا جديدًا . a new Stone Age وثقافة البامبو Bambo cultureعلاوة على أساليب جديدة للزراعة . وتوجد عناصر هذه الهجرة فى

شعوب وقبائل الميو Miau Peoples التى تتواجد حاليًّا فى رقعة فسيحة فى جنوب الصين وأنام . وأغانى الحب أو الود والألفة وفى هذه المنطقة تتميز بالمجاوبة الصوتية antiphony ، حيث يتناوب الأولاد والبنات غناء مقاطع الأغنية ، وهى ظاهرة تشبه إلى حد بعيد الأغانى المذكورة بكتاب الأغانى الصينية الذى ظهر فى عهد شاو بالصين Chao-Dynasty (١٠٥٠ – ٢٥٥ ق . م) .

ويلاحظ أيضاً أن مجموعة الأجراس الحجرية Stone-chimes لها علاقة وثيقة بنظائرها فى الصين القديمة – كما أن آلة الخن الموسيقية (KHEN) وثيقة الصلة بآلة الشنج (Sheng) الصينية ويبلغ طول آلة الخن أربعة أقدام ، وتتكون من ست أنابيب يعزف على مجموعات منها فى وقت واحد . وتتكون المجموعة من أنبوبتين أو ثلاثة ، وتصدر نغمتين تفصل بينهما مسافة رابعة أو خامسة كالأورجانم البدائى قبل عهد بالسترينا فى أوربا . وفى لاوس توجد آلات موسيقية مكونة من أربعة عشر أنبوبة تعزف اللحن الأساسى مع معالجات بوليفونية بدائية تؤكد تواجد الميل الشديد للشعور الهارمونى . وأورج الفم mouth-organ هو واحد من مجموعة كبيرة من الآلات الموسيقية المصنوعة من البامبو التى تنتشر بصفة عامة فى جنوب شرق آسيا . وقد دلت الدراسات المقارنة حديثًا على أن الآلات الموسيقية فى جنوب شرق آسيا وثيقة الصلة فى أشكالها واستخداماتها بالوسائل الزراعية والطقوس الدينية التى كانت مستخدمة فى عصور ما قبل التاريخ ، حيث كانت زراعة الأرز هى الأساس لحياة الشعوب التى عاشت خلال هذه الفترة . ومن أمثلة ذلك ما يحدث عند قبائل السيدانج Sedang Tribes فى أنام فإنهم كانوا يعتقدون بالقدرة على سحر الحراس الذين يقومون بحراسة مزارع الأرز فاستخدموا آلة إيقاعية من البامبو تسمى (تانج كو Tang-Koa) .

وعمومًا لازالت الموسيقى التقليدية لهذه المنطقة فى حاجة إلى دراسات عميقة

ومتخصصة – كما تحتاج إلى نشرها وذيوعها لادراك مكامن الجمال فيها .
ونعرض فيما يلى لمحة عن الحياة الموسيقية فى بعض بلاد هذه المنطقة الحساسة من العالم .

١ – لاوس

تتسم الموسيقى فى لاوس بأنها أكثر بساطة من كل جيرانها وإن كان جاستون نوسب Gaston Knosp قد ذكر فى قاموسه ودائرة معارفه أن أهالى لاوس ، هم الوحيدون فى كل آسيا الذين يؤدون الغناء بمصاحبة سلسلة من التآلفات series of chords التى تعزفها آلتهم الموسيقية المميزة المعرّفة باسم خن (Khen) . وهذه الآلة مصنوعة من قصبات من البامبو بحيث تشبه كثيراً آلة الشينج (Sheng) الصينية . وتعتبر هذه الآلة كنوع من أرغن الفم ، ويبلغ طولها فى المتوسط من ٣ – ٦ أقدام ، وهى بذلك تشبه آلة المزمار البلدى عندنا فى مصر ونشاهد هذه الآلة أيضا فى تايلاند (سيام سابقًا) حيث يستخدمها الموسيقيون بكثرة ويطلقون عليها هناك اسم بهن (P'hen) . وتتكون آلة الخن (أو الكن) من أربعة عشرة قصبة توضع فى صفين متقابلين . ويصدر الصوت الموسيقى بالنفخ من أعلى القصبات .

٢ – كمبوديا

تشتهر كمبوديا بوجود فرق الباليه الملكية وأوركسترا البلاط أكثر من اشتهارها بأهمية وانتشار موسيقاها الشائعة . وموسيقى البلاط فى كمبوديا تستخدم السلم الموسيقى الصينى ، وتتجلى فيه رشاقة وجاذبية وسحر موسيقى خاص نتيجة الثقافة المهجنة التى صيغت حسب حاجتها الجمالية لإرضاء ذوق حكامها . ظهرت فى

كمبوديا حضارة كمر Khmer التى بدأت فى أوائل القرن السادس واستمرت حتى القرن الخامس عشر. وترجع جذور هذه الحضارة إلى أصول هندية . وقد ازدهرت الفنون فى كمبوديا عندما سارت البوذية مع الديانة الهندية Hinduism جنبًا إلى جنب فى وفاق ووئام خصوصًا من القرن التاسع حتى القرن الثانى عشر فى عهد انجكور Angkor. والمعابد التى أنشئت فى كمبوديا وساد الاعتقاد هناك بأنها صورةمصغرة للعالم ، اشتملت على نقوش ونحوت ورسومات تدلنا على أنواع الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أثناء الطقوس الدينية عندهم . ومن أهم هذه الآلات الهارب الصنارة الذى كان يستخدم فى طقوس عبادة الملك الإله . ولازالت هذه الطقوس تشاهد فى مهرجانات تقام سنويًا لإحياء التراث القديم ، ويشاهد الرقص الكمبودى ذو الخطوات المعقدة والمركبة ، كما نلمس بوضوح الأثر الهندى فى هذه الموسيقى القديمة خلال هذه المهرجانات .

٣ – بورما

سكان بورما من أصل مغولىmongoloidوبرغم ذلك فإن مظاهر الحياة الثقافية والفكرية والبيئية تدل على أنها قد تأثرت كثيرًا بالحضارة الهندية . ويرجع تاريخ بورما كبلد موحد إلى عصر باجان Pagan (من القرن الحادى عشر حتى القرن الثالث عشر الميلادى) . وتدل الحفريات وأطلال الأبراج البوذية التى تشبه الأهرامات أو القباب ، وكذلك المعابد المتعددة الأدوار ذات العمارة المميزة التى لا يوجد لها نظير سوى فى الهند والصين واليابان والتى أصبح معظمها مدفونًا تحت الأرض لا يظهر منها إلا القليل ، يدل كل ذلك على أن هذه البلاد قد شاهدت أحداثًا تاريخية وحربية جسيمة تعبر عنها تلك الرقصات المسماة كارجوين (Kar-Guın) . وهى رقصة الحرب القديمة فى بورما التى يرجح أنها

ظهرت أول ما ظهرت إبان هذه الحضارة الدارسة والديانة المتبعة فى بورما هى الديانة البوذية التى تنهج أسلوبًا خاصا فى غناء الطقوس الدينية – وهو عبارة عن نوع من الإلقاء غير المقيد بزمن . وبعضه يغنى والبعض يؤدى كنوع من الخطابات الدينية للوعظ . واللغة المستخدمة هى مريج من لغة بورما الحديثة ولغة قديمة مستخلصة من اللغة السانكريتية . ومن العادات المتبعة فى بورما أن الصبيان عندما يبلغون سن الرشد يشتركون فى احتفال دينى خاص للرهبنة Novitiate Ceremony . ثم ينعزلون بعد ذلك لفترة من الزمن كنوع من العبادة والتربية النفسية ويغنى فى أثناء هذه التعميد بأناشيد دينية من سلم سباعى درجته الرابعة زائدة نصف تون (وهو نوع من المقام الليدى hydian mode . وهذه خاصية تتميز بها بعض الآلات الموسيقية هناك كآلة الأوبوا المخروطة الشكل والتى يطلقون عليها هناك اسم(هنى Hne#) والتى تشترك مع فرقة موسيقية صغيرة (كالتخت الشرقى عندنا) لتصاحب الغناء . ويكون هذا التخت من هذه الآلة والطبلة وصناجات (سيمبالات) صغيرة وآلة خاصة عبارة عن دائرة مكونة من واحد وعشرين من الأجراس القرصية ذات لرنين الخاص . والفرق الصغيرة فى بورما تذكرنا بالفرق الهندية التقليدية القديمة ، لذلك نجد أن بعض الألحان التى تؤدى فى بورما والتى ترجع إلى أصل هندى قد اندثرت تمامًا فى الوطن الأم – الهند . كما توجد فى بورما آلة موسيقية تشبه القارب ويطلق عليها اسم سون Saun – ويوجد لهذه الآلة مثيل فى فيتنام تسمى ساريم Sarim ومعناها قارب . وكان يشد على هذه الآلة سبعة أوتار زيدت بعد القرن الثامن عشر إلى ثلاثة عشر وترًا . ومن الآلات الموسيقية القديمة الموجودة فى بورما والتى ترجع إلى أصول مصرية قديمة ، آلة الهارب ذى القوس Arched Harp والحقيقة التى أثبتها المؤرخون وعلماء الأجناس Anthropologists – هى أن

منطقة الهند والشرق الأقصى قاطبة قد تأثرت بالحياة الحضارية التي كانت مزدهرة منذ ٤٠٠٠ عام فى مصر وبلاد ما بين النهرين – ووجود آلة الهارب فى هذه المنطقة أحد الأدلة التى تثبت هده الحقيقة .

٤ – أندونيسيا

تتكون أندونيسيا من عدة جزر لعل أهمها وأكبرها هى على الترتيب سومطرة ، ثم جاوا ، ثم بالى . ولقدكان التأثير الهندى واضحًا فى الثقافة الأندونيسية منذ بدء ازدهار الحضارة الهندية فى عهد سيلندرا Sailendra بسومطره حيث ازدهرت ممالك جاوا الشهيرة وأنشئت المعابد والأضرحة الهندية منذ أواخر القرن السابع وربما أوائل القرن الثامن حتى عام ١٣٧٥ م . ونستطيع حتى الآن أن نتبين من النقوش البارزة المرسومة على المعابد وتلك الاضرحة ، وجود صور الآلات الموسيقية التى كانت سائدة إبان تلك الفترة ، وهى قريبة الشبه جدًا من الآلات الموسيقية الهندية التى كانت مستخدمة فى ذلك الوقت ، وإن كان الكثير منها قد انقرض ولم يعد له وجود . وكانت هذه الآلات الموسيقية تستخدم فى بيوت الطبقة الحاكمة بصفة خاصة . كما أثبت المؤرخون أن ثمة فرق صغيرة كانت تعزف خلال القرن العاشر الميلادى فى بيوت أثرياء القوم ، وكانت أيضًا تشبه الفرق الهندية . ومن العناصر الهامة التى أثرت فى الحياة الموسيقية فى أندونبسيا ظهور المسرحية السانسكريتية Sanskrit Drama التى ظهرت وازدهرت فى الهند . والملحمة الهندية الشهيرة رامايانا Ramayana ترجمت إلى عدة لغات لبلاد جنوب شرق آسيا وقدمت منها مشاهد كثيرة على المسرح الأندونيسى ، وقد ثبت اقتباسها من الملحمة الهندية ، كما ظهرت هذه المسرحيات أيضًا فى جاوا خلال الفترة من القرن التاسع حتى القرن الحادى عشر الميلادى . ومعظم هذه المشاهد كانت عبارة عن رقصات

مسرحية كانت تقدم إلى جانب مسرحيات الظل Shadow Plays التى كانت تسمى هناك ويانج Wayang التى يرجح أنها وجدت فى أندونيسيا قبل وصول الهنود . وهذه العروض المسرحية لازالت تقدم فى أندونيسيا ، وهى تشبه نظائرها من الرقصات الهندية التى يطلق عليها هناك كاثاكالى Kathakali وهذه الرقصات فى أندونيسيا تؤدى بمصاحبة الأغنيات الوصفية ، شأنها فى ذلك شأن الهند تقريبًا .

ونلاحظ فى أندونيسيا وجود خاصية تشترك فيها معظم أنواع الموسيقى الشرقية – وهى اقتران الموسيقى بالشعر – ويبدو ذلك جليًّا فى جاوا بصفة خاصة . وفى جزيرة بالى التابعة لأندونيسيا يزيد الاهتمام بالرقص التقليدى ، وسبب ذلك أن الرقص فى هذه الجزيرة التى هى أصغر الجزر الثلاث المكونة لأندونيسيا (سومطرة – جاوا – بالى) تعتبر جزءًا مكونًا لطقوس العبادات أو أحد أقسام الاحتفالات التقليدية وكذلك كجزء لا غنى عنه فى المسرحيات الدرامية . والمسرح فى أندونيسيا لا يستمد مادته من الأساطير الدينية religious mythology كما كان الحال فى الهند ، حيث تقدم على هذا المسرح موضوعات رومانسية من التاريخ المحلى . وظهرت فى جاوا فى القرن الرابع عشر مسرحية راقصة تسمى جامبو Gambuh لازالت تعرض كل عام فى قرية واحدة اسمها باتوان Batuan تقع فى جنوب بالى . وتتكون الفرقة الموسيقية من الآلات التقليدية القديمة وهى : فلوت سولينج Suling طبلة كنانج Kenang طبلة معدنية كينونج Kenung وصاجات (كمبول Kempul) وآلة رباب Fiddle وهى بالقطع من أصل إسلامى حيث وصلت إلى أندونيسيا عن طريق الهند بعد الغزو الإسلامى .

ومنذ بدأ الإسلام ينتشر فى أندونيسيا فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى قامت فى سومطرة حكومة إسلامية وأصبحت جاوا كلها مسلمة فى القرن الخامس عشر

الميلادى . وقد أصبحت آلة الرباب المسمارية Spike-Fiddle أهم الآلات الموسيقية وهى ترجع إلى أصل عربى – فارسى . ويمكننا فى أيامنا هذه مشاهدة هذه الآلة وهى تقود الفرقة الموسيقية فى معظم أرجاء أندونيسيا خصوصًا فى سومطره وجاوا حيث ظلت بالى – أصغر الجزر – محتفظة بالعقائد والتقاليد الهندية – لذا فإن الباحثين عن أصول الموسيقى الأندونيسية القديمة التى نبعت من الموسيقى الهندية يذهبون إلى بالى لدراسة موسيقاها ثم يلمسون التطور الإسلامى وآثاره فى الجزر الكبيرة . ويمكن القول إجمالاً أن الموسيقى الأندونيسية هى نسيج لحمته وسدته من الحضارتين الهندية والإسلامية . وأهم تغيير أحدثه الإسلام هو تحويل آلات النفخ المصنوعة من البامبو إلى آلات مصنوعة من المعدن .

والفرقة الموسيقية الأندونيسية التقليدية تسمى جاملان Gamelan ، وهى الفرقة التى ترادف التخت الشرقى عندنا . والغريب أن موسيقى هذه الفرقة لم تعرف على وجه التحديد إلا فى القرن التاسع عشر كما حدث عندنا فى مصر ومنطقتنا العربية كلها . ولعل أبرز أثر للتأثير الحضارى يظهر جليًا فى تكوين الفرق الموسيقية فى جزيرة بالى التى احتفظت بالحضارة الهندية وجزيرتى جاوا وسومطرة التى دانت بالإسلام .

ففى بالى تتكون الفرق الموسيقية التى تسمى جاملان انكلونج (Gamelan Anklung) من الطبلة (كندانج Kendang) ومن آلات الأجراس والاكسلفون المنحنى (جامبانج gambang) وهو مصنوع من المعدن أو من الخشب ، وآلات إيقاعية برونزية مختلفة تسمى جندر– سارون ديمونج ، وصناجات الأجراس المسماة (يوتانج) ، وزوج من صناجات صغيرة تشبه آلة البونجز عندنا وتسمى (ريونج) وآلة إيقاعية أخرى مصنوعة من البامبو تسمى (انكلونج) وجميع هذه الآلات ذات حدة صوتية ثابتة . أما الأوركسترا الكبير فى جاوا المعروف باسم صناجات الجاملان gamelan gong فتكثر فيها الآلات

الموسيقية التى تثرى اللحن دون الإيقاع كالفلوت والرباب بصفة خاصة . والغناء يؤدى بصوت واحد بمصاحبة الفرقة . وقد تشترك معه مجموعة من الكورال شأنها فى ذلك شأن الغناء الشائع عندنا فى مصر وفى جميع البلدان العربية والشرقية والسلم الخماسى يستخدم فى أندونيسيا أساسًا عدا جزيرة بالى حيث يستخدم السلم الرباعى الذى استمد أصوله من الراجا الهندية .

المجموعة الثالثة

١ - الهند :

للهند باب دخول واحد يقع فى الشمال الغربى ، وليس له طريق للخروج سوى البحر . وفى غضون ستين قرنا من الزمان سلكت جميع السلالات التى وفدت إلى الهند هذا الطريق الشمالى ، وكانت كل سلالة من النازحين إلى شبه القارة تدفع السكان القدامى إلى الجنوب ، ونتيجة لهذه الحقيقة التاريخية حدث ذلك التباين الشاسع فى المزاج الموسيقى العام بين سكان الشمال والوسط والجنوب . والظاهرة الجديرة بالذكر أنه برغم تنوع السلالات التى نزحت إلى الهند منذ القدم ثم ما تبع ذلك من تنوع الثقافات والفكر الموسيقى ، إلا أننا نلاحظ أن هذا التنوع انصهر فى بوتقة الزمن وبرزت ثقافة هندية مميزة لها خصائص تنفرد بها برغم اتساع الرقعة من الأرض التى تشغلها الهند وبرغم كثافة السكان بعد أن وصل تعدادها أخيرًا إلى ما يزيد على ٨٠٠ مليون نسمة .

وأقدم السلالات التى قطنت الهند هى قبائل النيجريتس negritos ، وأفراد هذه القبائل من قصار الطول إلى حد ملحوظ فهم أقرب إلى الأقزام الذين استوطنوا الهند بعد أن نزحوا من مواطنهم الأصلية فى آسيا . ويجمع المؤرخون أن هذه السلالات هى أول من سكنت الهند خلال العصر الحجرى القديم (٤٠٠٠ سنة ق . م) ولم تترك أية آثار حضارية مبكرة سوى نوع من الموسيقى القبلية الفطرية التى تنحصر أهميتها فى أنها صبغت الموسيقى الهندية بصبغة خاصة لصقت بها منذ ذلك التاريخ . وإذا كانت اللغات التى تتحدث بها الهند الآن

وصلت إلى أربع عشرة لغة ، كما تتواجد بها مئات القبائل التى تختلف فيما بينها فى العادات والتقاليد والديانات والثقافات إلا أن الموسيقى التقليدية والشعبية لهذه القبائل لم تدرس بالقدر الكافى لإيجاد علاقة حضارية أو عرقية أو فنية بينها منذ أول وجودها . ومنذ قرابة ٣٠٠٠ عام ق . م يعتقد المؤرخون أن الهند قد تعرضت لغزو من قبائل يرجح أنها من جنس استرالى – وبهذا تعرضت الموسيقى الهندية لعنصر جديد أثر على الشكل والمضمون القديم الذى ألفته الأجناس البدائية الأولى .

وتنتمى قبائل الڤيداس المعروفة فى سيلان إلى هذه السلالات بالذات ، وقد أثبت الباحثون الموسيقيون أن موسيقى هذه السلالات كانت مكونة من نغمتين فقط ، وفى أوائل العصر الحجرى الجديد رحلت قبائل كثيرة من منطقة البحر الأبيض المتوسط إلى الهند . ويسود الاعتقاد بين الأنثروبولوجيين أن أجناسًا من أصل مصرى قد استوطنت شمال الهند حاملة معها ثقافة ميجالية megalithic وآلات موسيقية مصرية الأصل .

يتضح مما تقدم أن تاريخ الموسيقى فى الهند ، ولو أنه قديم إلا أنه يأتى فى هذا المضمار من القدم بعد الصين . أما الفترات التى أثبت فيها المؤرخون وعلماء الأجناس أن الهند قد تعرضت خلالها إلى هجرات كثيرة فقد بدأت من عام ٢٠٠٠ ق . م ، حيث ثبتت هجرة أجناس آرية كانت تقطن غرب آسيا واستقرت بشبه القارة فى المدة من عام ٢٠٠٠ – ١٠٠٠ ق . م ، وقد ثبت أن هذه الأجناس الآريه كانت تسلك فى عباداتها تلك الطقوس والتراتيل التى كانت نصوصًا مدونة بمعرفة قدامى الحكماء الهنود المعروفين بريشيز Rishis وذلك فى أربعة كتب تسمى ڤيداس Vedas (واحدها ڤيدا ومعناها معرفة) وكان ذلك فى الفترة منذ عام ١٥٠٠ – ٥٠٠ ق . م . من هذا يظهر لنا جليا سبب استمرار غناء الفيدا فى الهند لأنه تقليد متوارث منذ عام ٣٠٠٠ ق . م تقريبًا . ولا شك أن المسار الحضارى

لهذا النوع من الغناء قد تعرض لمؤثرات كثيرة طوال هذه الفترة ، إلا أن التغيير كان طفيفًا للغاية حتى جاءت فترة الازدهار السانسكريتى Sanskrit بين القرنين الرابع والسادس الميلادى حيث قام بهارتا أحد رواد الفكر والفن الهندى القديم بكتابة مقاله الشامل عن الموسيقى والرقص والمسرح الهندى الكلاسيكى القديم ، وأشار بأوجه الإصلاح لازدهار الموسيقى الهندية . وترجع معظم الصيغ الفنية والموسيقية الحالية فى الهند إلى ذلك العهد عدا بعض الإضافات الجمالية التى استحدثت خصوصاً فى مجال الزخارف والإيقاعات التى زيدت بمعرفة الموسيقيين الهنود على مر التاريخ . والموسيقى الهندية التى تمارس فى الشمال تحمل فى طياتها الروح العربية الإسلامية والفارسية نتيجة للغزو الإسلامى لهذه المنطقة وبالتالى هجرة واستقرار المزاج الموسيقى العربى والإسلامى الذى كان قد تأثر بالموسيقى الفارسية ثم انتقاله إلى الهند منذ القرن الحادى عشر الميلادى .

ولعل أهم ما يميز التآليف الموسيقية الهندية هو وجود الراجا Raga وهو عبارة عن السلم الموسيقى الهندى وما ينظمه من قواعد ونظريات لاستخدامه ثم الانتقالات الميلودية التى يجب مراعاتها عند الارتجال Improvisation والارتجال هو أحد المظاهر الموسيقية الهامة للممارسة الموسيقية الهندية شأنه فى ذلك شأن معظم – إن لم يكن جميع – البلاد الشرقية ، لذلك فإن الراجا الهندية تعتبر أيضًا قالبًا للارتجال من سلم معين وذى طابع معين .

والراجا الهندية هو أسلوب ليس باليسير تذوقه إلا بعد التعود على سماعه وفهمه . ويمكن تبسيط النظرية السلمية فى الموسيقى الهندية أنها تتكون أساسًا من ست راجات وهذه تتفرع بدورها إلى خمس شعب يسمى كل منها راجيتيمس وستة عشر سلمًا فرعيًا تسمى فوق الراجاز upragas وفوق الراجيتيس . فتصبح مجموع الراجاز كلها ١٣٢ . وتستحدث بين الحين والآخر راجات جديدة شأنها فى

ذلك شأن المقامات الموسيقية العربية . ويمكن تشبيه هذا النظام اللحنى الهندى بالأسلوب العربى أو المصرى ، حيث تعتمد الموسيقى العربية أو المصرية التقليدية على المقام الأساسى وهذه ترادف كلمة الراجا . ومن مقاماتنا الأساسية الراست والبياتى والسيكا ، وهذه تتفرع بدورها إلى مقامات فرعية كالسوزناك والنواثر والنكريز وكلها ترتكز على درجة الراست وتعتبر من أسرة هذا المقام الأساسى ، وكذلك الحجاز والصبا والشورى - لأنها ترتكز على درجة الدوكاه كالبياتى تمامًا وتعتبر فروعًا منه . . والارتجال يعتمد فى الهند على الراجا كما يعتمد فى مصر والبلاد العربية على المقام .

والعازف الماهر على الآلات الهندية يجب أن يكون ملمًّا بما لا يقل عن ستين راجا مختلفة ، أما العازف الصناع (الفرتيوز) من أمثال أمرت خان العازف الهندى على آلة السيتار فإنه يرتجل فى حدود مالا يقل عن مائة راجا يحفظها تمامًا . ورغم أنه لا يوجد مرادف لكلمة راجا فى اللغة العربية فإن معناها تقريبًا لون أو مزاج أو عاطفة أو طابع ، أو هى مزيج من هذه المعانى جميعًا . ويعتقد الهنود أن كل راجا تناسب فى عزفها أو أدائها موسمًا خاصًا أو ساعة خاصة من ساعات النهار . فالراجا التى تعزف فى أول النهار لا يصلح أن تعزف فى نهايته أو حتى فى وسطه ، ومن ثم فإن موسيقى الراجا لا تعتبر أداة للترفيه أو التسلية وإنما للاحتفال بالساعات المتعاقبة كما تُفْرضُ طقوسهم فى الحياة المعيشية اليومية .

وهكذا تجد الشعوب الهندية فى موسيقاها أنها أداة إلهام للسمو النفسى فى كل ساعة من ساعات الليل والنهار كالعبادة فى الصباح والبهجة فى المساء أو الظهيرة، وفى بعض المواسم لإذكاء الحب أو الإخلاص أو الوفاء أو الشجاعة وما إلى ذلك . أما الموسيقى التى تهدف إلى مجرد الترفيه أو قضاء الوقت أو الاستمتاع المجرد فإن ذلك شىء لا يعرفه الإنسان الهندى ولا يؤمن به .

وكما أن الهدف من الممارسة الموسيقية فى الهند يتسم بشىء من الغرابة – فإن النظرية السلمية أيضًا تتسم بنفس الشيء . فلكل راجا نغمة أساسية تسمى فادى Vadi وهى النغمة التى يجب أن يبرزها العازف فى أثناء الأداء تمامًا كدرجة الركوز فى موسيقانا العربية . يلى ذلك فى الأهمية نغمة تسمى ساما فادى Sama Vadi ثم أنغام فرعية يطلق عليها انيدفادى Anid Vadi ثم نغمة متنافرة dissonant تسمى فيفادى Vivadi وتسمى هذه الأنغام بأسماء معينة مثل الملك والوزير والمشاهدين والحاضرين attendants أو العدو . وقد اشتقت بعض أنماط من الراجا من الموسيقى الشعبية الهندية ، والبعض الآخر من الغناء الدينى أو ربما من بعض المؤلفات الموسيقية الهامة لأعلام الموسيقى الهندية . وينقسم الأوكتاف (أو الديوان) كما نسميه فى موسيقانا العربية إلى ٢٢ شروتس shrutis وهى المسافة الموسيقية التى تزيد قليلاً جدًّا عن ربع المقام (ربع المسافة) فى الموسيقى العربية . ومن ٢٢ شروتس هذه تتكون جميع الأنغام التى تتبع أى من المفاتيح المختلفة .

وأهم ما يميز سلالم الموسيقى الهندية أنها سلسلة من المسافات وليس سلسلة من النغمات الثابتة Fixed tones ،ويصاحب المغنى الهندى فى العادة إما آلة الطنبورة (وهى آلة موسيقية من أصل إسلامى إلا أنها تختلف عن الطنبور التركى ذى الرقبة الطويلة) أو آلة عود مركب عليها أربعة أوتار . أما الإيقاع الذى يصاحب المغنى فعبارة عن طبلة يستخدمها العازف وهى موضوعة أمامه فوق الأرض . ووحدة الإيقاع فى الهند تسمى تالا Tala ولكل راجا هندية ميزان خاص يصاحبه ، وكثيرًا ما تشترك وحدة إيقاع واحدة مع أكثر من راجا ، وذلك لأن عدد الراجات (المقامات) فى الهند أكثر من عدد التالات – (الإيقاعات) . وقد تم منذ سنوات حصر العدد المستخدم من الراجات فوجد أنها لا تزيد على ١٠٨ راجا فى حين يصل عدد التالات فى جنوب الهند مثلا سبعة فقط . وتتكون كل تالا من عدد محدد من

الضربات beats التى تسمى بالهندية ماتراس matras وهى مرتبة وفى نظام محدد يصعب شرحه إذا لم يقترن ذلك أما بالسماع المستمر أو الممارسة إن أمكن. وتنقسم سرعة الإيقاعات إلى بطىء (فيلامبيتا vilambita) ومتوسط (مادهيا madhya) وسريع (دروتا - druta) وكل سرعة من هذه تساوى ضعف السرعة التى تسبقها.

ويمكن أن نتصور ماهية التالا أو الإيقاع الهندى التقليدى إذا قارناه عندنا بالجملة الموسيقية المكونة من أربعة موازير عندما تؤدى بإيقاع متوسط.

والأغنية الهندية التقليدية تنقسم عادة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية هى :

الجزء الأول : ويسمى ألابا alapa . وهى عبارة عن مقدمة موسيقية تعزف ببطء وغير مقيدة بإيقاع . ووظيفة هذه المقدمة تهيئة العازف والمغنى والمستمع على حد سواء إلى المواءمة النفسية بينه وبين الراجا (أو المقام) الذى تؤدى منه الأغنية ونلاحظ هنا وجه الشبه بين هذا التقليد الشرقى فى الهند وبين نظيره فى مصر عندما تؤدى الوصلة الغنائية المصرية التى تبدأ بعزف انفرادى على الآلات التقليدية ثم الليالى والموال أو الموشح التى تؤدى جميعاً من مقام واحد لإحداث التهيئة النفسية والتقمص الذاتى للمقام إذا جاز التعبير ، وهو ما يعبر عنه قدامى المغنين والعازفين فى مصر (بالسلطنة) - وهكذا تبرز سمة تتميز بها الموسيقى الشرقية بصفة عامة وهى ضرورة المعايشة المقامية فى الألحان الغنائية بصفة خاصة.

الجزء الثانى : للأغنية وهو مقطع شعرى Stanza يؤديه المغنى ليحدد فيه موضوع الأغنية وطبيعة المشاعر التى تهدف إلى إبرازها كالفرح أو الحزن أو التفاؤل أو الحماس وغير ذلك من المشاعر الإنسانية.

الجزء الثالث والأخير : وهو أهم أجزاء الأغنية ونلاحظ هنا أيضًا وجه الشبه بين هذا الجزء وبين وصلتنا الغنائية العربية حيث يعتبر الدور الغنائى وهو القالب

الأخير للوصلة أهم أجزائها . وفى هذا الجزء من الأغنية الهندية تبرز أهمية التالا وذلك عندما تبدأ الطبلة فى مصاحبة الغناء . وتبدأ سرعة الغناء متوسطة ثم تتدرج فى السرعة حتى نهاية الغناء . ومما يلفت النظر أن الاختلاف كبير جدًّا فى مدة الآلابا (المقدمة الموسيقية) فإنها طويلة فى مناطق الشمال على حين نجدها قصيرة فى بلاد الجنوب .

أما العنصر الثالث بعد الراجا (المقام) والتالا (الإيقاع) فهو اللحن الرتيب المهيمن Drone أوكما يطلق عليه فى الهند كاراجا Kharaga . وهذا اللحن المستمر هو نوع من البدال Pedal لأنه نغمة تستمر طوال اللحن شأنها فى ذلك شأن النغمة المستمرة التى تسمع عند عزف الأرغول المصرى الطويل القصبة خصوصاً عندما يصاحب أداء الموال أو الغناء الشعبى بصفة عامة . ويعتقد كثير من المؤرخين أن هذا التقليد صاحب الغزوات الإسلامية التى بدأت فى شمال الهند ثم زحفت إلى وسطه وجنوبه . واللحن الرتيب المستمر Drone الذى يصاحب العزف الآلى أو الغناء فى الهند لا تألفه الأذن الغربية إلا بعد دراسته وفهمه وإدراك مراميه حتى يمكن تذوقه وبالتالى يتولد الإحساس بالقيمة الجمالية الكامنة فيه . وتعتبر كل نغمة فى السلم الموسيقى كياناً قائمًا بذاته لأنها تحمل فى عرفهم مدلولا خاصًّا . ومن أبرز خصائص الموسيقى الهندية شأنها فى ذلك شأن الموسيقى الشرقية بصفة عامة أنها تتمتع بثراء واضح فى الزخارف الصوتية والآلية على حد سواء وهذه تضفى ظلالا على اللحن الميلودى وتكون بمثابة الهارمونية الغربية التى تعمق الأثر الجمالى للخط الميلودى .

وأهم الضوابط التى تتحكم فى المغنى أو العازف هى التقاليد الموروثة التى لا مناص من اتباعها ، ثم ما يتمتع به العازف أو المغنى من ذوق وإحساس وموهبة . وهكذا ليس للقواعد الموسيقية أو النظريات أهمية كبيرة سوى للدارسين

بطبيعة الحال . ونجد فى الهند كما نجد فى معظم البلدان الشرقية عازفين توفرت لديهم المهارة الفائقة . وبرغم ذلك يجهلون تمامًا ذلك الإطار الموسيقى النظرى الذى يغلف ما يؤدونه من عزف أو غناء .

ومن أهم الآلات الموسيقية ذات الدساتين[1] Frets فى الهند ، آلة الفينا وآلة السيتار . ويركب على آلة الفينا سبعة أوتار تنبر plucked منها أربعة بريشة مثبتة فى وسط اليد اليمنى للعازف . ويثبت على رقبة هذه الآلة عدد ٢٤ من الدساتين المعدنية البارزة أما آلة السيتار التى تستخدم بكثرة فى شمال الهند فإنها أقرب الشبه بآلة البزق . إلا أنها ضخمة بحيث يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض . وتحمل رقبة السيتار التى يبلغ عرضها ٣ بوصات . من ١٦ إلى ٢٠ قطعة من الدساتين المتحركة . والآلة مزودة بسبعة أوتار ، واحد منها فقط لعزف اللحن الأساسى (الميلودى) والباقى لأداء اللحن الثابت المصاحب Drone . ومن الآلات الموسيقية الهندية التقليدية آلة السارود Sarod – وهى كثيرة التداول فى الشمال ونادرة فى الجنوب ، رقبتها قصيرة نسبيًّا عن آلة السيتار ، ولا تستخدم بها الدساتين . أما آلة الطامبورا Tambura وتشبه عندنا آلة العود – فهى مزودة بأربعة أوتار وهى أسهل الآلات فى ضبطها (دوزانها) .

وتتكون الفرقة التقليدية الهندية التى تشبه التخت الشرقى عندنا من عازف على آلة السيتار وآخر على الطنبورا وثالث على طاقم الطبول (مكون من طبلتين) أى ثلاثة أفراد بدلا من الأربعة العازفين الذين يشكلون التخت الشرقى المصرى التقليدى ، وهم عازفو العود والناى والقانون والإيقاع . وعازف الإيقاع فى الفرقة الهندية يجب أن يكون ملمًّا بما لا يقل عن ستة عشر إيقاعا أساسيًّا .

ومن آلات النفخ الهندية التقليدية آلة تسمى البانسورى Bansuri وهى تشبه

---

(١) قطع معدنية غالبًا توضع على رقبة الآلة الموسيقية لتحديد مكان العفق .

آلة الناى المصرية أو العربية ، وآلة أخرى تسمى الشاناى Shannai وهى قريبة من مزمارنا البلدى .

وهكذا يتضح لنا أن الموسيقى الهندية تحمل ذات الخصائص التى تشترك فيها معظم البلاد الشرقية فى موسيقاها – وأهمها الاهتمام بالميلودية وعدم الاعتماد على الهارمونية والاهتمام بوضوح الإيقاع والعناية بالزخارف اللحنية ، وأهمية الارتجال وتوافر النزعة الرومانتيكية التى تعكس دخيلة الذات الشرقية المفعمة بالأحاسيس والمشاعر المرهفة الحالمة والغارقة فى الروحانيات الأصيلة التى تمتزج بأرضه ومياهه وسمائه .

المجموعة الرابعة

١ - الموسيقى العربية :

انحصرت الموسيقى فى الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام فى الغناء الذى كان يردد فى منتديات اللهو والشراب وكانت وثيقة الصلة بالشعر الجاهلى الذى اعتمد على الإيقاع الموسيقى لعلم العروض كما عرف بعد ذلك . وفى أول ظهور الإسلام كان من الطبيعى أن تكون النظرة إلى الممارسة الموسيقية بشتى صورها نظرة حذر وفتور وقلة اكتراث .

قضى الإسلام على كل أشكال اللهو والعبث فلم تَلْقَ الموسيقَى فى أول ظهوره التأييد المباشر لرسول الإسلام عليه السلام ثم من جاء من بعده من الخلفاء أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعلى وعثمان رضوان الله عليهم . إلا أن الشىء الذى يمكن أن نقطع به هو أن الإسلام لم يحرم الموسيقى تحريمًا صريحًا بآية قرآنية أو حديث نبوى . وثبت أن الرسول عليه السلام كان ذواقًا للجاد الهادف من الأشكال الموسيقية التقليدية التى كانت تمارس فى بيوت المسلمين فى أول عهدهم بالإسلام . وفى عهد الخلفاء كانت تعاليم الدين الحنيف قد استقرت وبدأت الفتوحات الإسلامية تزحف شمالا وجنوبًا وشرقًا وغربًا فامتزجت بالحضارات القديمة كحضارة الإغريق وحضارة فارس ثم امتزجت أيضًا بالمدنيات الواقعة حول حوض البحر الأبيض المتوسط ، لذا فإننا نجد آثار الموسيقى العربية فى شمال الهند ، وفى بلاد إسلامية أخرى كأندونيسيا والبانيا وجنوب روسيا كطشقند وسمرقند وأفغانستان .

ويرجع تاريخ أول بحث عربي عن الموسيقى إلى القرن الثامن الميلادى أى بعد قرن ونصف تقريبًا من ظهور الإسلام. وكان الامتزاج والاختلاط الحضارى والثقافى قد أتى ثماره اليانعة. شُغل رسول الإسلام عليه السلام بتلقى الرسالة النورانية السمحاء وما تبع ذلك من جهاد وصبر وجهد وفتوحات وأحاديث وإنجازات غيرت كل شكل من أشكال الحياة التى كانت سائدة إبان الجاهلية. وكانت الممارسة الموسيقية البناءة النظيفة التى استهدفت خير الإنسان وتبعد عنه نزعات الشرور والآثام، هذا النمط من الموسيقى النافعة كان محدودًا للغاية ولا يمارس إلا فى بيوت المسلمين إما بالغناء البدالى أو بالعزف على الدفوف والمزاهر. وأخذ ذلك السلوك الفنى يتسرب بحذر شديد إلى الآذان وإلى ترتيل القرآن، وبهذا اعترف الإسلام رويدا بأثر الموسيقى النظيفة فى إرساء القيم الفاضلة والارتفاع بمستوى النفس الإنسانية إلى آفاق سامية رفيعة. إلا أن هذا التدرج، أو قل هذا التطور الذى حدث فى الموسيقى العربية لم يحدث بين يوم وليلة بل عبر مئات السنين حتى وصل إلى الشكل والمضمون الذى نعرفه اليوم. ونوجز هذا التطور فيما يلى:

١ – عند ظهور الإسلام ثبت حب رسول السلام للموسيقى البريئة التى تروح عن النفس الكادحة ونسبت إليه أحاديث كثيرة ليس هنا مجالها دلت على حساسيته العظيمة وأنه كان ذواقاً لما يدخل البهجة والسرور والتفاؤل والفرح للنفس البشرية المطمئنة التى لا يعوقها الغناء عن ذكر الله وإقامة فرائض الإسلام على وجهها الصحيح. ومن أمثلة هؤلاء بلال الحبشى مؤذن الرسول أول من أسلم من الأحباش وكان صاحب صوت جميل، كما اشتهرت بالغناء فى ذلك الوقت قينة مصرية اسمها سيرين.

٢ – وفى عهد أبى بكر وعمر لم تحظ الموسيقَى بأى تقدم أو بأى نظرة تقدير

خاص من قبل الخلفاء الراشدين لانشغالهم بالفتوحات ونشر راية الإسلام .

٣ - وفى عهد عثمان بن عفان رضى الله عنه - بدأت إقامة حفلات شبه رسمية للغناء وكان يحضرها أشراف المسلمين - وكانت تحييها بعض المغنيات ، اشتهرت منهن عزة الميلاء . وكانت ممارسة الرجال للغناء فى ذلك الوقت ضرب من التخنث .

٤ - اتسعت الإمبراطورية الإسلامية ودانت كثير من الممالك للإسلام وغنم المسلمون غنائم كثيرة من بينها آلاف الأسرى . وكان منهم موسيقيون ومغنون فابتنى الحكام والقادة الأشراف المسلمون القصور التى وفروا لها فاخر الرياش وألحقوا بها أصحاب الأصوات الجميلة من الرجال الأسرى - ووصلت الموسيقى العربية إلى ذروة سامقة فى عصر الخلفاء الراشدين .

٥ - انتقل الحكم بعد مقتل على رضى الله عنه إلى الأمويين فبدأت الفتوحات العربية شرقًا وغربًا وشمالا وجنوبًا وخفقت راية الإسلام فى الصين والهند وأسبانيا حتى جنوب فرنسا وتحققت بذلك حضارة إسلامية عارمة ، وبالتالى ازدهرت الموسيقى العربية بعد أن امتزجت بالمدنيات المصرية والفارسية واليونانية . نبغ زرياب فى الأندلس فأنشأ أولى مدارس الموسيقى فى التاريخ ، وطور آلة العود فانتقل استخدامها إلى أوربا لتعيش وتنمو زهاء ثلاثة قرون كما انتقل الغناء العربى إلى الحضارة الأوربية التى بدأت فى الازدهار بعد غناء التروبا دور والتروفير . ومن الموسيقيين العرب الذين ظهر لهم إنتاج موسيقى أثر على حضارة الغرب ومن ثَمَّ حضارة العالم نذكر :

(ا) **الخليل أحمد الفراهيدى** - ألف كتابين ، واحد فى الإيقاعات والثانى فى النغمات .

(ب) **ابن العوراء** : وقد ذكر البارون همر بورجستول

Hammar Burgstall فى كتابه عن تاريخ آداب اللغة العربية أن ابن العوراء وضع مجموعة من الأغانى العربية التى ظلت تردد لزمن طويل .

(جـ) **يعقوب بن إسحاق الكندى** : المتوفى سنة ٢٤٨ هجرية – وقد وضع ست مؤلفات عن الموسيقَى وقد تناولت الميزان الموسيقى – الآلات الموسيقية اتحاد الموسيقَى والشعر . وهذه الكتب ما زالت موجودة بالمتحف البريطانى فى لندن .

(د) **أبو الفرج بن الحسين الأصبهانى** : (٢٤٨ – ٣٥٦ هـ) وضع كتاب الأغانى وهو أشهر الكتب العربية التى وصلتنا وتحدث بإفاضة مشبعة عن الحياة الموسيقية العربية ونقلت إلينا الكثير من نصوص الغناء – إلا أن الموسيقَى ذاتها لم تصلنا فى هذا الكتاب إلا وصفًا . وقد حُقِّق من هذا الكتاب القيم عن الغناء العربى واحد وعشرون جزءًا .

(هـ) **أبو النصر محمد بن طرحان الفارابى** : وله كتابان فى الموسيقَى : الأول اسمه كتاب الموسيقى الكبير . ويقع فى جزأين . والثانى اسمه المدخل إلى صناعة الموسيقى وتوجد منه نسخة فوتوغرافية بدار الكتب المصرية .

(و) **محمد بن زكريا الرازى** : مات سنة ٣١١ هجرية – وله رسالة فى الموسيقَى ، وأخرى فى الغناء مودعتان بالمكتبة الأهلية بباريس .

(ز) **أبو على الحسين بن سينا** : المتوفى عام ٤٧٨ هـ – وله فصل فى الموسيقَى فى الرسالة الثانية عشرة من كتابه المسمى الشفاء – ومنه نسخة محفوظة فى متحف لندن .

(ح) **إخوان الصفا** : ولهم رسالة فى الموسيقَى استخرجت من كتابهم المسمى رسائل إخوان الصفا – وتوجد منه نسخة فى مكتبة باريس وأخرى فى ليد .

(ط) **صفى الدين بن عبد المؤمن البغدادى** : ويعرف فى الشرق العربى باسم

صفى الدين الأرموى – عاش فى مصر أيام المعتصم آخر خلفاء العباسيين – مات سنة ٦٥٦ هـ له رسالة فى الموسيقى اسمها **الشرفية** توجد منها نسخة فى مكتبة باريس وأخرى فى فينا . وله كتاب **الأدوار** منه نسخة فى المتحف البريطانى ونسخة مصورة فى دار الكتب المصرية .

هذه نماذج قليلة للمحاولات الجادة التى قدمها العرب لإثراء العلوم الموسيقية وتقنين ممارسة هذا الفن الجميل الذى عشقوه ، وإن كان هذا العشق قد تمثل فى الغناء فقط . فإن الأمر الذى حير المؤرخين والمستشرقين ، هو سبب إهمال العرب تدوين موسيقاهم وهم الذين نبغوا وبلغوا شأوًا عظيمًا فى علوم أكثر تعقيدًا من التدوين الموسيقى كالفلك والفلسفة والطب والرياضيات ، مما جعلهم نبعًا علميًّا فياضًا اغترفت منه الحضارات الأخرى – خصوصًا الحضارة الأوربية قبل أن تصل إلى الشموخ الحضارى الذى بدأ مع عصر النهضة . ومهما كانت الأسباب فإن نظريات التدوين الموسيقى التى يمارسها المؤلفون العرب منذ حوالى منتصف القرن الماضى هو نتاج تفكير غربى حيث قام الراهب الموسيقى الإيطالى جويدو دارتزو guido d'arezzo (٩٩٠ – ١٠٥٠ م) باختراع السلم الموسيقى والعلامات الموسيقية فاعتبرت ثورة جمالية وعلمية عارمة حيث نقلت إلينا الألحان التى وضعت منذ أوائل القرن الحادى عشر فى أوربا حتى وقتنا هذا . وأصبح العالم كله يحتفظ بمؤلفاته الموسيقية بفضل تطور التدوين والكتابة الموسيقية .

وكما تعتمد الموسيقى الهندية على الراجا فإن نظرية الموسيقى العربية تعتمد على المقام – وهو عبارة عن السلم الموسيقى الذى يقع بين نغمة الأساس والأوكتاف – أو كما يعبر عنها المشتغلون بالموسيقى العربية فى مصر والأمة العربية من عازفين ومغنين بالديوان الذى يتضمن الأنغام الموسيقية التى تقع بين قرار وجواب نغمة معينة . فبين الراست (قرار) والكردان (جواب) أو بين الدوكاه (قرار) والحسينى

(جواب) توجد ٢٤ مسافة موسيقية تعتبر كل منها ربع النغمة – وهى مسافة تساوى تقريبًا نصف المسافة المستخدمة فى الموسيقى الغربية .

وتمتاز الموسيقى العربية بإطلاق اسم خاص على كل نغمة من النغمات الـ ٢٤ التى يتكون منها الديوان الأول والثانى ، فنغمة اليكاه (صول – قرار) فى الديوان الأول تقابلها نغمة النواه (صول – جواب) فى الديوان الثانى والحسينى عشيران (لا – قرار) فى الديوان الأول تقابلها نغمة الحسينى (لا – جواب) فى الديوان الثانى – وهكذا .

وربع [1] التون فى الموسيقى العربية استخدام قديم ذكره أبو النصر الفارابى فى كتابه عن الموسيقى مؤكدًا أن عرب الجاهلية قد استخدموا آلة العود ذى الرقبة الطويلة وأسموه الطنبور البغدادى ومثبت عليه وتران قسم كل منهما إلى أربعين جزءًا متساويا وكل جزء يساوى ربع تون .

والسلم الموسيقى فى جميع أرجاء الأمة العربية واحد من حيث أنه مقسم إلى أربعة وعشرين ربعا ، والاختلاف الوحيد يكمن فى اختلاف أسماء النغمات والمقامات تمامًا كما تختلف أسماء القوالب الغنائية والإيقاعات المستخدمة فى مختلف البلاد العربية برغم أنها من مصدر وأصل واحد . والمزاج العربى للسماع الموسيقى لا يختلف كثيرًا من بلد عربى إلى آخر إلا بقدر اختلاف اللهجات الموسيقية التى تتباين بطبيعة الحال وتختلف باختلاف لغة الحديث برغم أنها أيضًا نابعة من أصل واحد . ومن أمثلة ذلك أن الوصلة الغنائية المصرية التى ازدهرت وبلغت شأوًا

---

(١) يرى بعض المهتمين بدراسة نظرية الموسيقى العربية استخدام عبارة $\frac{٣}{٤}$ تون أو مسافة أو نغمة بدلا من ربع التون ، إلا أن مسافة الربع تون تستخدم أحيانًا عند عزف نغمتى السيكاه ثم الكورد مباشرة فى مقام السازكار . وجميع القواميس الموسيقية الغربية تتحدث بإفاضة عن ربع التون .

عظيمًا حتى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، تتكون من عزف جماعي لمجموعة الآلات الموسيقية ثم تقاسيم على الآلات العربية التقليدية (العود والقانون والناى) ثم غناء الليالى والموال وأحيانًا غناء أحد الموشحات ثم تختتم الوصلة بالدور الغنائى المصرى مع مراعاة أن جميع أجزاء الوصلة يجب أن تكون من مقام موسيقى واحد .

نفس هذا التقليد الأدائى يراعى أيضًا فى النوبة الأندلسية التى تحمل الملامح الموروثة من حضارة العرب فى الأندلس والتى استقرت فى شمال أفريقيا خصوصًا فى تونس والجزائر والمغرب . وبرغم وجود اختلاف أيضًا فى مكونات النوبة فى هذه البلاد فإنه غالبًا ما تتكون النوبة الأندلسية من خمس إلى تسع أجزاء من الصيغ الموسيقية الغنائية الفرعية نذكر منها :

١ – الاستفتاح : موسيقى صامتة تشبه التقاسيم المصرية وغير مقيدة بإيقاع .

٢ – المصدر : وينقسم بدوره إلى مصدر وسلسلة المصدر وختم المصدر وهى مقدمة موسيقية تشبه قالب السماعى المصرى .

٣ – الأبيات : وكما يدل اسمها هى أبيات شعرية ملحنة يؤديها المغنى الانفرادى وإيقاعتها $\frac{٨}{٨}$ أ ، $\frac{١٦}{٨}$. ويسبق هذا الغناء عادة معزوفة تسمى دخول الأبيات تشبه الدولاب المصرى الذى يعزف لتحديد المقام للوصلة الغنائية .

٤ – البطايحى : ويشبه الموشح أو هو نوع من التواشيح مكون من خانة وأغصان وميزانه $\frac{١٦}{٤}$ ويشبه إيقاع المصمودى المستخدم كثيرًا فى الشرق العربى .

٥ – التوشية : وهى قطعة موسيقية تعزفها مجموعة الآلات .

٦ – البراول : وهى عدد من التواشيح لا يقل عن اثنين .

٧ – الدرج : قطعة من نوع التوشيح ذو ميزان ثلاثى .

٨ – الانصراف : سلسلة ألحان لنصوص من الشعر أو الزجل وتؤدى بسرعة ورشاقة وحماس وميزانها ثلاثى .

٩ - الملخص أو الختم : غناء سريع ميزانه سرابند ٣/٤ تختتم به النوبة الأندليسة . وبطبيعة الحال فإن أى نوبة مهما تعددت أجزاؤها فإنه يلزم أن تكون من مقام واحد . ويلاحظ أن هذه الأجزاء المكونة للنوبة الأندلسية تختلف قليلا فى تونس عنها فى الجزائر أو المغرب . والمقامات العربية تكاد تكون واحدة فى جميع البلاد العربية إلا أن الاختلاف يحدث فى الأسماء فقط ، فمثلا كلمة مقام فى مصر ترادف تماما كلمة طبع فى تونس ومقام طبع الذيل فى تونس هو مقام الراست فى مصر . وطبع الأصفهان يقابله مقام اليكاه . وطبع المزموم يقابله الجهاركاه . وطبع رمل المايه يقابله العشيران وهكذا .

وقد أوصت جميع مؤتمرات الموسيقى العربية منذ عام ١٩٣٢ بضرورة توحيد أسماء المقامات والإيقاعات والأنغام فى الموسيقى العربية باعتبارها لغة واحدة لا يجدر أن يحدث بها هذا الاختلاف فى الشكل دون المضمون . وعندما بدأت النهضة الموسيقية فى أوربا كانت الموسيقى العربية تتجه نحو الركود والجمود والاضمحلال - وكل ما حدث لها فى أثناء التدهور التدريجى من الذروة السامقة التى تبوأتها فى العصر العباسى هو اختلاطها بعناصر خارجية معظمها بيزنطية وتركية ، إلا أنها انصهرت معها ثم سارت قافلتها المهيضة حتى منتصف القرن الماضى ، فبدأت تعود سيرتها الأولى من الازدهار وذلك عندما جاء الملحن والمغنى المصرى عبده الحامولى ليضع أول تقليد فى مصر فى العصر الحديث للدور الغنائى ذى البناء الصارم ، ثم انتقل هذا التقليد إلى معظم أرجاء الأمة العربية خصوصاً فى المشرق العربى . وبدأت محاولات التدوين الموسيقى على الأسلوب الغربى عندما قامت فى مصر ثورة يوليو ١٩٥٢ - فأنشئت اللجنة الموسيقية العليا - وكانت أول هيئة فى تاريخ العرب تقوم بجمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقى والغنائى العربى والمصرى على سس علمية موثوق بها - كما أنشئت فرقة الموسيقى العربية التقليدية وأعدت

برامج خاصة للإذاعة والتليفزيون فى أول إنشائه . ثم انتقل كل هذا النشاط إلى كل بقعة عربية فنشطت حركة إحياء التراث الموسيقى والغنائى العربى . وبرزت القيم الجمالية الكامنة فى ألحان أعرق الحضارات التى عرفتها البشرية .

كما عقدت حلقات البحث ومؤتمرات موسيقية استهدفت الوصول إلى تنظيم شامل للنظريات الموسيقية وتحديد المقامات والإيقاعات من واقع النماذج الغنائية التى ظهرت فى المائة سنة الأخيرة . وهكذا بدأت الموسيقى العربية تسير فى دروب التقدم والنمو والازدهار حتى أن العالم أجمع يقوم الآن بدراستها وممارستها والاستماع إليها وإذاعتها وتسجيلها ونشرها .

القسم الثانى

قضايا الموسيقى الشرقية فى العصر الحديث

إذا استعرضنا الأحوال الموسيقية فى الشرق عامة فى العصر الحديث لوجدنا أن ثمة رابطة وثيقة تجمع بين هذه القضايا حتى تكاد تتشابه . إلا أنه برغم ذلك فإن هناك اختلافات هامة نضرب مثالا لإحداها هى أن التعليم الموسيقى فى مدارس التعليم العام يعتمد على الموسيقى التقليدية فى تونس أكثر من أى بلد عربى آخر ، فى حين نجده فى مصر وسوريا يعتمد على الموسيقى الغربية – وبلاد أخرى كالسودان مازلت من البلاد الشرقية القليلة التى تعتمد على السلم الخماسى ، شأنها فى ذلك شأن الصين واليابان وبعض البلاد الأفريقية وجاوا وبالى ، وبعض أنماط الموسيقى التقليدية القديمة فى أيرلندا وسكوتلندا . والسلم الخماسى يستخدم فى بعض ألحان أوبرا مدام بترفلاى وأوبرا الميكادو ، وكذلك يمارس حتى الآن لدى بعض القبائل البدائية الهندية – وبعض قبائل الهنود الحمر فى أمريكا .

ومنذ أوائل الخمسينيات اهتمت الدوائر الموسيقية الغربية بموسيقى الشرق وتعالت الصيحات لضرورة المحافظة على التراث التقليدى لشعوب الشرق باعتباره مهد الحضارات القديمة ومهبط الديانات السماوية كلها – ولما تتضمنه الموسيقى الشرقية بصفة عامة من كنوز جمالية خصوصًا وأنها لم تحطم بعد بالمعاول الحضارية التى أثمرت فى أيامنا هذه ما يعرف بالموسيقى الألكترونية التى تعتمد على حسابات وأرقام ، ولا تعتمد على الذهن البشرى المبدع الخلاق الذى قدم للعالم أجمع كنوزه الثمينة الخالدة والباقية على الزمن من قبل بالسترينا حتى بعد سيزار فرانك وسوشتاكوفيتش وبيلا بارتوك .

وقد عقدت عدة مؤتمرات فى العشرين عامًا الأخيرة من هذا القرن استهدفت دراسة الأحوال الموسيقية فى البلاد الشرقية والوسائل المتبعة فى كل بلد لجمع وتدوين ونشر الموسيقى التقليدية سواء عن طريق التعليم الموسيقى المنظم أو بإنشاء الفرق التقليدية أو بأى وسيلة أخرى من وسائل إحياء ونشر التراث التقليدى فى أى بلد شرقى .

وفى الصفحات التالية دراسات موجزة عن الأحوال الموسيقية فى بعض البلاد الشرقية قدمت فى مؤتمرات دولية فى برلين وتركيا وإيران والمغرب والقاهرة وباليرمو بإيطاليا وسالزبورج بالنمسا – وقد قدم هذه الدراسات علماء وخبراء وموسيقيون ينتمون جميعًا إلى بلاد شرقية مثل تران فان خى فى كوريا الجنوبية ، وفريدون أردالان ومهدى باركشلى فى إيران ، وكانديدا بوتستا Candida Bautista فى الفيليبين . وصالح المهدى فى تونس . وشانكار جوش Shankar Ghosh وشيجيو كيشيب Shigea Kishibe فى اليابان . أما خبراء الموسيقى الشرقية فى البلاد الغربية فقد قدموا أبحاثًا قيمة أوجزناها فى هذا الكتاب وهم يان هارتونج فى هولندا وحبيب توما فى ألمانيا الغربية وغيرهم .

ومن خلال الدراسات المقارنة لمظاهر الحياة الموسيقية فى بلاد الشرق سوف نضع أقدامنا على الطريق الصحيح لننهض بموسيقانا فى مصر والأمة العربية بأسرها لأن الموسيقى العربية كل لا يتجزأ باعتبارها اللغة الوجدانية الراسخة والدائمة لكل الشعوب العربية . وسنقدم فى الصفحات التالية القضايا المعاصرة للموسيقى التقليدية فى بعض البلاد الشرقية .

الموسيقى فى فيتنام

برغم ما تعرضت له فيتنام فى السنوات الأخيرة من حروب طاحنة وصراعات سياسية قوضت كثيرًا من مظاهر حضارتها ، إلا أن العالم الموسيقى الفيتنامى تران فان خى ، يؤكد أن الموسيقى الفيتنامية التقليدية مزروعة فى أوردة وشرايين كل فرد يعيش فى أرض فيتنام . وبرغم أن حب الموسيقى التقليدية فى أى بلد يسير جنبًا إلى جنب من صدق الانتماء وحب الوطن لكل فرد يعشق موسيقى بلاده ، وبرغم أن الفيتناميين بصفة عامة يحبون موسيقى بلادهم التى تعكس عاطفتهم وتعبق بأريج عاداتهم وتقاليدهم والبيئة التى يحيون فيها ، فإن ذلك لم يمنع لجوء بعض الموسيقيين الفيتناميين إلى الغرب يتشبثون به لترقية موسيقى بلادهم كما يعتقدون . فمنذ أكثر من ثلاثين عامًا قام البروفيسور نجوين خوت Nguyen Khoat أحد العلماء الموسيقيين فى فيتنام بإجراء أبحاث تناول فيها الموسيقى التقليدية التى تمارس عند قبائل الهيو Hué ، وتلك التى تمارس فى شمال فيتنام ، وقام بتسجيل عديد من النماذج الموسيقية ثم قام بتحليلها والتعقيب عليها . وتعتبر هذه الأبحاث التى تمت عام ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٦ م أى استغرقت ثمانية أعوام ، تعتبر أبحاثًا رائدة ألقت الضوء على القيم الجمالية الكامنة فى الموسيقى الفيتنامية التقليدية ، علاوة على أن هذه الأبحاث أملت ضرورة تعليم الموسيقى التقليدية فى مدارس التعليم العام ، والتى بدأت بالفعل منذ عام ١٩٥٠ فى فيتنام الجنوبية والشمالية على حد سواء . وقد لوحظ عند بدء التعليم الموسيقى التقليدى شغف الطلاب من صغار السن بالآلات التقليدية هناك فأخذوا يتعلمون العزف على آلة دان تران (وهى قيثارة مركب عليها

ستة عشر وترًا) وآلة دانهى (فييل ذات وترين) ودان نجوميت dan nguyet ، وهى آلة تشبه العود المصرى وآلة دان طيبا dan tyba

(وهى أيضًا تشبه العود ومركب عليها أربعة أوتار) وتدرس الموسيقى التقليدية لقبائل الهوى (Hué) ، كما تدرس موسيقى الشمال والجنوب فى المعهد القومى للموسيقى الذى أنشئ فى سايجون لتعليم الموسيقى الفيتنامية التقليدية .

أما الغناء التقليدى الذى يمارس فى شمال فيتنام فقد أنشئ له معهد خاص ، هو المعهد القومى للموسيقى ، ويدرس فيه الغناء التقليدى والأغانى الشعبية لمناطق الجنوب والوسط والشمال برغم التقسيم السياسى المفروض على هذه المناطق . وقد ذكرت السيدة فام دى هون Pham Thuy Hoan مدرسة الموسيقى التقليدية فى تقرير لها أن طلبة الآداب والعلوم وكليات الجامعة يقبلون بشغف على تعليم العزف على الآلات التقليدية والشعبية ، لذا أنشأت فرقًا خاصة لهذا النوع من الموسيقى تقوم بنشاط ظاهر فى أروقة الجامعة .

وفى فيتنام شكلت لجان موسيقية متخصصة قوامها بعض الموسيقيين الفيتناميين وبعض الخبراء الفرنسيين وذلك لمحاولة تحقيق وتفسير التراث الموسيقى الفيتنامى الذى جمع من جميع الجهات فى الجنوب والوسط والشمال ، وانصب اهتمام هذه اللجنة على دراسة مظاهر النشاط والأداء الموسيقى التقليدى فى النجوع النائية البعيدة عن القافلة الحضارية التى أثقل كاهلها الجديد الذى يهدد القديم الذى يحرص الفيتناميون على الحفاظ عليه دون أدنى تشويه .

وفى عام ١٩٥٠ أنشأ البروفيسور نجوين هوبا Nguyen Huu Ba هيئة خاصة أطلق عليها اسم تى بانرانج Ty-Bia Trang لتقوم بجمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقى الفيتنامى . وتنقسم هذه الهيئة إلى ستة أقسام ، واحد للأبحاث الموسيقية وآخر لجمع الوثائق التاريخية والنظرية ، وثالث لجمع وتسجيل التراث من

الحفظة ورابع لتحقيق النص واللحن لوحدات التراث ، وخامس للتدوين ، وسادس للدعاية والنشر[1]. وقد أصدرت هذه الهيئة أخيرًا عدة كتب تتضمن مدونات التراث والنصوص وتحليلا لهذه الأعمال ونبذة تاريخية عن المؤلفين أنفسهم . ومما هو جدير بالذكر أن هذه الهيئة نشرت كتابًا به تمارين للصولفيج للغناء الفيتنامى ، ويدرب طلبة التعليم العام فى فيتنام على هذه التمارين ، لذا انتشر الغناء الجماعى هناك بصورة ظاهرة ليس لها نظير فى أى بلد شرقى آخر . ومما هو جدير بالذكر أن هناك أسلوبين للتدوين الموسيقى ، والأسلوب الغربى المعروف وأسلوب ابتكر خصيصًا لإبراز الخصائص المميزة للموسيقى الفيتنامية التقليدية . وأكثر الآلات استخداما فى فيتنام فى الوقت الحالى آلة تشبه العود ولكنها مستديرة على شكل القمر ثم القيثارة ذات الستة عشر وترًا .

وقد لوحظ فى السنوات الاخيرة قيام الكثير من الهيئات الموسيقية الأهلية والحكومية التى تعنى أشد العناية بجمع وتحقيق ونشر التراث التقليدى ، وإن كانت هذه الهيئات يعوزها التنسيق بين جهودها فى هذا الصدد خصوصًا فيما يتعلق بوضع خطة شاملة ودقيقة ومفصلة لحركة إحياء التراث الموسيقى الفيتنامى . ومن أمثلة هذه المجهودات الهامة والمثيرة قيام البروفيسور نجوين هوبا Nguyen Huu Ba من تصوير عدد كبير من الآلات الموسيقية الشعبية والتقليدية فى فيتنام ، كما قام بجمع كل المقطوعات الموسيقية التقليدية التى كانت تؤدى فى حفلات البلاط الفيتنامى ، كما جمع أيضًا موسيقى الهوى Hué وعدد كبير من الموسيقى المسرحية التقليدية وأنماط من الموسيقى البوذية والموسيقى التقليدية

---

(١) فى ١٩ ديسمبر ١٩٥٢ قامت اللجنة الموسيقية العليا بتنفيذ كل هذه الخطوات مجتمعة قبل أن تصدر الجزء الأول من سلسلة تراثنا الموسيقى .

للمناطق الجنوبية . وقد استطاع المعهد الدولى للموسيقى المقارنة والوثائق فى برلين أن يحصل على نسخ من الشرائط والكاسيتات والمدونات والصور الفوتوغرافية وحَفَظَها فى الأرشيف الموسيقى للمعهد لتكون فى متناول يد الباحثين والدارسين لموسيقى الشعوب الشرقية . كما قام البروفيسور فام دى Pham Duy بتسجيل عدد كبير من وحدات الغناء الشعبى فى فيتنام الوسطى خصوصًا موسيقى القبائل المنعزلة . وغير ذلك فقد نشطت حركات البحث والتقصى والتحقيق حول موسيقى الهوى Hué وموسيقى البلاط ، وموسيقى اللهو والتسلية ، والموسيقى البوذية ، وموسيقى أواسط فيتنام . وفى هذا المجال قامت الموموازيل فام دى هون Pham Thuy Hoan الباحثة بالمدرسة القومية للموسيقى فى سايجون ، قامت بعمل أبحاث مستفيضة حول الوسائل التقنية الحديثة لصناعة الآلات الموسيقية القومية والعزف عليها بمهارة باستخدام الأساليب العلمية . وعلاوة على كل ما ذكر ، فقد تم جمع وتحقيق وتدوين ونشر الموسيقى والغناء الفيتنامى المعروف لدى القبائل والعشائر العديدة التى تعيش فى فيتنام والتى تفصل بينها مسافات شاسعة ، مما جعل موسيقى كل قبيلة وغنائها يحمل خصائص ولهجات مميزة لها .

وفى شمال فيتنام قامت هيئات حكومية رسمية بجمع وتدوين وتحقيق الغناء الشعبى والعمل على تحسين الآلات الموسيقية الفيتنامية التى توارثتها الأجيال جيلا بعد جيل ، ونذكر من هذه الهيئات الحكومية التى عنيت بحركة إحياء التراث هناك مؤسسة الموسيقى والرقص التابعة لوزارة الثقافة ، مكتب الدولة للآداب والفنون ، مركز الأبحاث الموسيقية التابع لمعهد العلوم الموسيقية ، مصلحة الاستعلامات والتوجيهات السياسية العامة ، إدارة الموسيقى التابعة لمحطة إذاعة « صوت فيتنام » وأخيرًا اللجنة العليا للموسيقى التقليدية. وهذه الهيئات الحكومية استطاعت أن تنشئ مؤسسة كبيرة للأرشيف الموسيقى الفيتنامى جمعت به آلاف التسجيلات

والكاسيتات والمدونات وسير الأعلام ، وقاعات الاستماع وأصبحت هذه الهيئة قبلة لكافة الباحثين والدارسين والمشتغلين بالعلوم الموسيقية فى العالم أجمع . يتزودون فيها بكل ما يرغبون معرفته عن الموسيقى الفيتنامية وقوالبها وقواعدها ومقاماتها وآلاتها وخصائصها وسير أعلامها .

وفى فيتنام الجنوبية قام البروفيسور فام دوى Pham Duy بإنتاج بضعة أفلام تسجيلية للغناء فى أواسط فيتنام وموسيقى الهوى وللمسرح التقليدى فى ولاية بن دن Binh-Dinh كما قام بتصوير فيلم تسجيلى لرقص البلاط ورقصة العنقاء ورقصة الحصان . وفى فيتنام الشمالية أنتجت أفلام تسجيلية للمسرح التقليدى لحفظ هذا التراث القومى من الضياع ولتعليم طلبة المعاهد فن التمثيل .

وفى عام ١٩٦٥ نظم المعهد الدولى للموسيقى المقارنة والوثائق مؤتمرًا دوليًا لدراسة القيم الجمالية فى الموسيقى الفيتنامية التقليدية ، اشترك فيه علماء موسيقيون من الشرق والغرب ، وصدرت توصيات وقرارات توضع حاليًا موضع التنفيذ الدقيق ، وقد طبعت آلاف الأسطوانات والتأمينات وصدرت عدة نشرات باللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية عن هذه التوصيات ، وزعت على جميع المحافل الموسيقية فى العالم أجمع . وتصدر فى فيتنام حوالى خمس مجلات موسيقية منها مجلة متخصصة للبحوث والدراسات حول الموسيقى الفيتنامية التقليدية .

أما بخصوص الفرق الموسيقية التى تقدم الفن التقليدى – شأنها فى ذلك شأن فرقة الموسيقى العربية وفرقة أم كلثوم فى مصر – فليس لها وجود فى جنوب فيتنام ، وبرغم ذلك يوجد فى الجنوب عدد وافر من العازفين التقليديين الذين يجتمعون فى المناسبات القومية للتدريب بآلاتهم على إحياء حفل يقدمون فيه الموسيقى والغناء

الفيتنامى الخالص – وكذلك لتقديم برامج خاصة فى الإذاعة أو التليفزيون – وبدأ الشباب الموسيقى فى السنوات الأخيرة فى تكوين فرقة موسيقية تقليدية لتقدم بها عرضًا خاصًّا فى المناسبات القومية فى سايجون العاصمة ، وفى بعض المحافظات الفيتنامية ، علاوة على العروض التى تقدمها فى البلاد الآسيوية القريبة مثل لاوس وتايلاند .

وعلاوة على ما ذكر كوّن البروفيسور فام دوى فرقة خاصة تقدم ألحانه التى يضعها على نمط الموسيقى والغناء الفيتنامى التقليدى القديم ، علاوة على نماذج من الغناء الشعبى وهو بذلك يحرص على إحياء التراث الموسيقى الفيتنامى .

أما فى شمال فيتنام ، فالأمر يختلف كثيرًا حيث تكثر عروض الموسيقيين والغناء والرقص التقليدى فى كل مكان وفى كل مناسبة . وقد أنشأت الدولة فرقة ممتازة من المنشدين والمغنيين والراقصين ، وهى تجوب مناطق الشمال لتقدم عروضها الشيقة الممتازة التى تصطبغ كلها بالروح القومية الفياضة . كما توجد فى الشمال فرقة موسيقية حكومية مكونة من خمسين عازفًا ، وكل آلاتها من الآلات الفيتنامية التقليدية دون الاستعانة بأى آلات غريبة كآلة الكمان مثلا ، وأصبح من المظاهر التى تسود الحياة الموسيقية فى فيتنام الشمالية الآن ، وجود مجموعات موسيقية صغيرة تشبه إلى حد كبير التخت الشرقى الذى كان سائدا فى مصرفى أوائل هذا القرن . وتؤدى هذه المجموعات الموسيقى والغناء التقليدى فى المدارس والمعاهد والمصانع والجمعيات الزراعية التعاونية ، وبهذا يحقق العازف على الآلات التقليدى أرباحًا طائلة تفوق أرباح العازف فى الأوركسترا السيمفونى الغربى . ويتدرب الموسيقيون التقليديون الصغار بقصد الاشتراك فى المسابقات والأعياد والمهرجانات التى تقام خلال العام . وقد أدلى أحد كبار المسئولين فى وزارة الثقافة فى حكومة فيتنام الشمالية أنه فى العام الماضى اشتركت فرقة من العازفين التقليديين قوامها سبعمائة

عارف . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على تمسك الفيتناميين بموسيقاهم التقليدية التي تعبر عن روحهم المفعمة بحب بلادهم وطبيعة أرضها ومناخها والتمسك بعاداتهم وتقاليدهم . ويحاول الموسيقي الفيتنامي أن يسبر غور موسيقاه التي ورثها عن أجداده ويسعى إلى فهم نظرياتها وأساليب العزف على آلاته التقليدية مستهدفا بذلك خلق أنماط موسيقية فيتنامية خالية تمامًا من الشوائب الغريبة التي تتسرب إليها عادة من التآليف العربية التي تسمع هناك . أو من المؤلفين الذين تلقوا دروسهم في أوربا أو أمريكا وعلقت بأرواحهم وعقولهم أنماط الموسيقى التي يتعلموها في الخارج . ونظرًا لاختلاف نظم الحكم في الشمال والجنوب في فيتنام ، فإننا نلاحظ أن حكومة الشمال تشجع كل ما يتصل بالموسيقى التقليدية وتقدم المنح والإعانات وكافة المساعدات للفرق التقليدية والعازفين على الآلات الموسيقية التقليدية . أما في الجنوب فالاعتماد أكثر على الجهود الشخصية للقيادات الموسيقية التي تغار على موسيقى بلادهم . ولا تتدخل الدولةإلا فيما ندر

ولعل انقسام النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحادث في فيتنام . هو من أبرز الأمثلة على تأثر مظاهر النشاط الموسيقي وبالتالي النهضة الموسيقية في البلد الواحد بسبب طبيعة الحياة السياسية لهذه النظم . ويظهر هذا الاختلاف جليًّا وواضحًا في الموسيقى الشرقية ، أو بمعنى آخر موسيقى البلاد الشرقية دون الأوربية أو الغربية أو الأمريكية . وأسباب ذلك كثيرة . لعل أهمها أن معظم بلاد الشرق كانت ولازال بعضها خاضعًا لسيطرة خارجية من الكتل الكبيرة في الشرق أو الغرب . وهذه تفرض روحها وثقافتها وفنونها وآدابها على هذه الدول الخاضعة لها ومن ثم يظهر التأثير الغربي الذى يقاومه المواطنون والمثقفون القوميون الذين يتشبثون بالفنون والآداب التي تشكل تراثهم والنابعة من أرض وبيئة بلادهم

أما السبب الآخر فهو حداثة التعليم الموسيقي في الشرق إذا قيس بالغرب ، لذا

فإن التيار الجارف للتأثير الخارجي يقتلع البذور القومية الحديثة التكوين فى الأرض الهشة فيحدث الاختلاف الذى نوهت عنه . أما فى الغرب ، فمثلا برغم انقسام ألمانيا إلى غربية وشرقية ، فإن التعليم الموسيقى فى ألمانيا الذى بدأ منذ مئات السنين يجعل أى تأثير يأتى من الخارج طفيفًا وضئيلاً يشبه العدم .

وعلى ضوء هذه الحقيقة نجد أن الشمال فى فيتنام يحرص على ازدهار الموسيقى التقليدية فى حين نجد فى الجنوب أن الجهود الشخصية وحدها هى التى تشجع هذه الموسيقى ، لذلك فإن العازف التقليدى فى الجنوب يعانى من شظف العيش . وقد عملت إحصائية فى الجنوب عام ١٩٦٧ ، فظهر أن متوسط دخل أستاذ الموسيقى التقليدية فى مدرسة الموسيقى القومية ١٣ ألف قرش شهريًا (حوالى ١٣٠ جنيه مصرى) على حين يحصل العازف فى البارات أو الملاهى الليلية الذى يقدم الموسيقى الرديئة ١٠٠,٠٠٠ قرش شهريًا (أى حوالى ١٠٠٠ جنيه مصرى) ويختلف الوضع تمامًا فى الشمال ، فعازف الربابة ذات الوترين يحقق دخلا يفوق كثيراً عازف الكمان الأول فى الأوركسترا السيمفونى . وازدهار الموسيقى التقليدية فى شمال فيتنام شجع الجنوبيين على تعليم الصغار لموسيقى بلادهم . لذا بدأ الزحف التقليدى يتجه من الشمال إلى الجنوب بتدرج منتظم . وأبرز مظاهر هذا الزحف الفنى المقدس أن هواة الموسيقى التقليدية الفيتنامية كونوا فرقًا للهواة فى سايجون قوامها مهندسون وأطباء ومحامون وزراعيون وطلبة من كليات العلوم والآداب وغيرهم ، ويقوم هؤلاء بالتدريب فى قاعات مدرسة الموسيقى القومية . والعقبة التى ظهرت فى الجنوب عندما اجتاحتها موجة الموسيقى التقليدية هى عدم وجود المدرسين والمدربين الأكفاء ، إلا أن هذه الصعوبة تخف يومًا بعد يوم بسبب كثرة التدريب على الآلات التقليدية ، والغناء التقليدى وبالتالى تخريج مدرسين ومدربين من صفوف الطلبة الممتازين . وعلاوة على العزف والأداء فإن بعض الطلبة فى الشمال والجنوب

على حد سواء تخصصوا فى العلوم الموسيقية الفيتنامية . وفى الشمال وضعت الحكومة خطة دقيقة ومنهاجًا محكمًا فأرسلت فرقًا من المتخصصين فى العزف التقليدى (يتراوح عدد الفرق من ٣٥ - ٥٠ فردًا) كلفتهم الحكومة - بعد عمل مسح جغرافى دقيق - أن يجوبوا القرى والنجوع والمدن الصغيرة لتسجيل التراث الشعبى والتقليدى ، وتصوير الرقصات الفنية ، وعمل دراسات حول النصوص الغنائية وحول الألحان . وقد استطاعت إحدى هذه الفرق تسجيل ستة آلاف أغنية شعبية فى مدينة باك نين Bac Ninh ، ثم تحليل ألحانها ونصوصها بعد ذلك لعمل دراسات مقارنة دقيقة .

أما فى الجنوب فقد قام البروفيسور نجوين هويا Nguyen Huu Boa بالاشتراك مع البروفيسور تران فان خى Tran Van Khé بتسجيل عدد كبير من موسيقى البلاط والموسيقى التقليدية للهوى وسائر مناطق الجنوب . وقد بدأت حكومات الشمال والجنوب فى طبع أسطونات مسجل عليها قوالب الموسيقى والغناء الفيتنامى التقليدى .

ومن أهم الآلات الموسيقية التقليدية التى يتدرب عليها العازفون فى الجنوب ، القيثارة ذات الستة أوتار والعود ذو الأربعة أوتار والمونوكورد . ومن الموسيقى التى جمعت وسجلت ودونت - نماذج من الغناء الدينى الفيتنامى والموسيقى البوذية كما سجلت أسطوانات لقبائل التشام Cham ، وقبائل مملكة تشامبا السابقة .

وعلاوة على الأسطوانات والشرائط والكاسيتات والمدونات والأبحاث والدراسات التى تمت حول الموسيقى التقليدية فى الشمال والجنوب ، فإن هناك أفلامًا قد صورت للموسيقى الشعبية فى فيتنام الوسطى ، وموسيقى الهوى ، والمسرح التقليدى فى ولاية بن ذن ، ورقصات البلاط ، ورقصة الحصان .

وبهذا فإن الباحث والدارس للموسيقى الفيتنامية سوف يجد كل ما يحتاجه من

تسجيلات ودراسات ليصل إلى ضالته بعد وعثاء البحث وهذه تستهدف النهوض بالموسيقى الفيتنامية بصفة عامة .

ومن الصعوبات التى تقف حائلاً أمام نهضة الموسيقى فى فيتنام ، عدم وجود قاعات للأداء الموسيقى أسوة بقاعة سيد درويش عندنا ، أو مسرح الجامعة الأميركية ، أو معهد الموسيقى العربية أو غيرها . وقد وضعت أخيرًا تصميمات لبناء قاعات مناسبة فى الشمال والجنوب . والطريف – ولعل هذه سمة لمجتمعات الموسيقى الشرقية بأسرها – أن الموسيقيين التقليديين كانوا يعتبرون حتى نهاية القرن الثامن عشر فى قاع المجتمعات الفيتنامية ، ولا يصرح لهم بالشهادة أمام المحاكم ولا لأولادهم بدخول المدارس الحكومية . وبطبيعة الحال زالت هذه النظرة المتخلفة وأصبح للموسيقى الفيتنامى مكانة رفيعة سواء فى الشمال أو الجنوب . والأمر الذى يدعو إلى تفاؤل القائمين على شئون الموسيقى التقليدية فى فيتنام أن طلبة المعاهد والجامعات بدءوا فى إقامة الحفلات التى يقدمون فيها موسيقاهم القومية بدلا من الموسيقى الغربية ، ويجدون فى ذلك متعة كبيرة ، وما أشبه ذلك بما يحدث فى مصر الآن بعد حركة إحياء التراث الموسيقى التى بدأتها اللجنة الموسيقية العليا عام ١٩٥٢ وبعد إنشاء فرقة الموسيقى العربية وفرقة أم كلثوم وفرقة السماح للموسيقى العربية وغيرها من الفرق التقليدية وهى مستمرة حتى الآن بنجاح كبير .

الموسيق فى الفيليبين

تتكون جمهورية الفيليبين من ٧١٠٠ جزيرة كبيرة وصغيرة ، وتحمل ٢٧٧٣ جزيرة منها أسماءً معروفة ، كما أن هناك حوالى ٤٦٢ جزيرة لا تزيد مساحتها عن ميل مربع من اليابس . ولقد كانت مانيلا عاصمة الفيليبين وتعدادها ٢ مليون نسمة ، إلا أن العاصمة الحديثة هى مدينة كويزون Quezon City التى تقع شمال مانيلا مباشرة وتعدادها أقل من تعداد مانيلا بقليل . ويتحدث من الفيليبين حوالى ٨ مليون نسمة اللغة الإنجليزية بطلاقة ، كما يتحدث حوالى مليون نسمه اللغة الأسبانية ، وإلى جانب هاتين اللغتين الأوربيتين ، توجد فى الفيليبين سبعة وثمانين لغة ولهجة يتحدث بها أهالى الجزر ، إلا أن لغة الحكومة والتجارة هى الإنجليزية والأسبانية .

أما الديانة فى الفيليبين فإن ٨٣٪ من السكان تدين للكنيسة الكاثولوكية الرومانية ، والنسبة الباقية منهم أكثر من نصف مليون بروتستانتى ، وحوالى ٥٠٫٠٠٠ بوذى وقرابة مليون مسلم يقطن معظمهم فى مينداتو وسولو – والوثنيون وأصحاب الديانات الأخرى يصل عددهم إلى حوالى مليون نسمة .

وفى إحصائية ثقافية عام ١٩٥٣ – توجد فى الفيليبين ٦٠٣ صحائف يومية توزع ٣٫١٨٧٫١٤٨ نسخة ، كما أحصيت دور العرض عام ١٩٥٥ ووجد أنها ٥٥٠ داراً للعرض تستوعب ٣٠٠٫٠٠٠ مشاهد . أما قاعات الاستماع الموسيقى المنشأة على أحدث أساليب هندسة الصوت ، فهى معدومة فى الفيليبين . والموسيقى التقليدية فى هذه الجزر ترجع إلى العصور التى سبقت الاحتلال الأسبانى وتكتسب ملامح

موسيقى الملايو . ويمارس هذا النوع التقليدى القديم من الموسيقى الفيليبينية جماعات تقطن بعض المناطق النائية فى الجبال التى تقع شمال لوزون Luzon وكذلك فى المناطق الساحلية والداخلية لجزائر ميندانوmindanoe وسولو Sulo وبعض الجزائر الأخرى التى تقع فى الجنوب والغرب . وهؤلاء السكان الذين لا يمارسون سوى موسيقى أجدادهم يشكلون حوالى ٨٪ من مجموع السكان بالفيليبين ، وهؤلاء لم يتصلوا إطلاقًا بأى ثقافة غربية ، لذا تتسم موسيقاهم بالنقاء وتعكس مشاعرهم الوجدانية وتعبر عن أحاسيسهم القومية أصدق تعبير .

والأعياد القومية والوطنية والدينية هى أهم المناسبات التى تعزف فيها الموسيقى الفيليبينية التقليدية . ومن أهم الفرق التى تشترك فى هذه الأعياد هى فرق عازفى آلة الجونج الإيقاعية التى تصاحب الرقص الفيليبينى المتميز ، على حين تسمع الآلات الأخرى وهى تصاحب الأغانى الشعبية خلال الأنشطة المختلفة فى الحياة اليومية هناك ، ويؤدى نوع من الغناء الدينى فى حالة وجود مريض استعصى علاجه وذلك بمصاحبة رقصات خاصة ، وذلك بغرض طرد الروح الخبيثة الشريرة التى تسبب العلة لهذا المريض ، وهذه ظاهرة تشبه الزار عندنا تمامًا .

والموسيقى الفيليبينية القديمة التى كانت تمارس قبل العصر الأسبانى تنتمى إلى ثقافة بلاد الملايو التى كانت تعنى بأعياد القرية ، والأنشطة العائلية والفردية ورسوخ العقيدة فى الأرواح . والآلات الموسيقية تضع غالبًا من خشب البامبو الذى يزرع بكثرة فى الفيليبين . وعلاوة على ذلك توجد آلات موسيقية تقليدية مصنوعة من البرونز والنحاس والحديد والصدف وجذوع الأشجار . وتتعدد وتتنوع آلات الإيقاع بصفة خاصة .

وقد أثرت الثقافة الأسبانية تأثيرًا واضحًا فى ثقافة معظم السكان فى الفيليبين، لذا ظهرت هناك موسيقى البحر الأبيض المتوسط بمصاحبة آلة الجيتار الأسبانية التى

ازدهرت فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وانتشرت بعد ذلك فى معظم جزر الفيليبين وعلاوة على ذلك ظهرت الأغانى الحديثة التى استمدت روحها وبناءها من أغانى منطقة البحر الأبيض المتوسط التى ألفت على أساس السلم الماجير . والمينير وإيقاعات $\frac{٣}{٤}$ ، $\frac{٤}{٤}$ مع استخدام هارمونى بسيط أحيانًا . وتوجد فى الفيليبين فرق أوركسترالية تستخدم الآلات التقليدية وأخرى تستخدم الآلات الحديثة مثل الجيتار والهارب والبيانو والأورج ، كما توجد الفرق النحاسية وفرق سيمفونية . وتميل هذه الفرق جميعًا إلى عزف الألحان الشعبية المتوارثة . والأغنية الفيليبينية تتميز بصفة عامة بالتنويع والثراء والرقة ، ويظهر هذا التنوع بوضوح فى الأطر اللحنية للأغنية الفردية والإيقاع والأسلوب ، وربما يرجع ذلك إلى انفصال الجزر عن بعضها . وكما يعشق الأهالى أغانيهم وموسيقاهم الشعبية التقليدية فإنهم أيضاً يميلون إلى تأليف الأغانى التى تناسبهم فى أثناء العمل أو لترديدها فى الأعياد والمناسبات المختلفة . وأغانى الحب الفيليبينية التى تسمى الكوندمان Kundiman تؤدى فى المدارس كما تسمع بصفة دائمة فى الإذاعة والتليفزيون ، ومن ثم انتشرت فى معظم الجزر هناك . والأطفال الصغار الذى يقطنون فى أقصى الجزر ، بدءوا يرددون هذه الأغانى برغم الحياة التقليدية الصارمة التى يحيونها . وبعض هذه الأغانى تؤديه فرق الجاز بإيقاعاتها الساخنة وهارمونيتها المميزة . كما أن بعض المؤلفين الموسيقيين الجادين استوحوا هذه الألحان للكتابة السيمفونية . والجدير بالذكر ، أن ثمة أبحاث تجرى حاليًا فى الجزر البعيدة تمامًا عن أى اتصال بالحضارة الغربية لمعرفة أثر ذلك فى درجة انتماء الإنسان الفيليبينى لأرضه ووطنه إذا كان لايعرف أو يمارس سوى موسيقى أجداده الشعبية والتقليدية . وقد بدأت جامعة الفيليبين وكلية البنات وجامعة سيليمان Silliman بإنشاء أقسام لأرشيف الموسيقى الفيليبينية تتضمن ألوف الشرائط والكاسيتات والأفلام التسجيلية للعزف والغناء

والرقص . علاوة على الآلات الموسيقية المختلفة . وذلك لتكون مرجعًا لأبحاث الطلاب فى هذه الجامعات . كما أنشئت فى هذه الجامعات فرق للرقص التقليدى استطاعت إحياء تقاليد العزف والغناء والرقص فى الفيليبين . ورغم ذلك فإن الموسيقى الغربية استطاعت أن تتسرب إلى الموسيقى الحديثة فى بعض الجزر القريبة من خط المواصلات الموصل إلى الغرب ، فبدأ استخدام الهارمونية وسائر المعالجات الغربية ولكن بشىء من التحفظ أحيانًا . والاستخدام السيئ الذى يشوه الأصل أحيانًا أخرى .

الحياة الموسيقية فى غانا

الموسيقى التقليدية فى غانا هى محصلة التعبير الموسيقى للظروف والملابسات والأحوال السلالية والعرقية واللغوية والقبلية والعشائرية وكل ما تتسم به الجماهير العريضة هناك التى عاشت قبل التأثير الأوربى وذلك من خلال مؤسسات أو تنظيمات قامت قبل وبعد هذا التأثير. ومن ثم حافظت على تراثها الحضارى. وهى بذلك موسيقى متجانسة من طبيعة واحدة وتكوين واحد ويظهر ذلك تمامًا فى الشكل والمضمون. وذلك لأن كل قبيلة قديمة أو مجموعة ذات صلات عرقية مترابطة استطاعت أن تحتفظ لنفسها بألحان خاصة وبآلات تجيد العزف عليها دون غيرها وبرغم أن هذه القبائل البدائية كانت قبل التثاقف مع الغرب – تتبادل استخدام الألحان والآلات والصيغ مع القبائل الأخرى - فإن هم الجميع كان الحفاظ على موسيقاهم المتوارثة التى عاشت قرونًا طويلة داخل حدود جغرافية محددة. وكانت الموسيقى مادة للتسلية والترفيه قبل أن تكون أداة للتعبير السامى الرفيع – وكانت وظيفتها قاصرة على الإسهام فى الأفراح والمناسبات المختلفة كالأعياد وحفلات الزواج والختان وشفاء بعض الأمراض والسحر أحيانًا. والظاهرة التى لم يكن لها مثيل فى معظم البلاد الشرقية أن قبائل غانا كانت تحتفظ بموسيقى خاصة للصغار وأخرى للكبار وثالثة للنساء وأحيانًا للرجال والنساء معًا. لذلك برزت أهمية قيام كل وحدة اجتماعية بخلق موسيقاها الخاصة التى تعبر عن أفرادها برغم الفوارق الجنسية والعمرية. وهكذا واكبت الموسيقى التقليدية فى غانا الحياة الاجتماعية وأصبحت حتى الآن وثيقة الصلة بها وبما تفرضها من طقوس

وعادات ومراسم وتقاليد . والأغانى الدينية فى غانا تستمد جذورها من الغناء الشعبى والتقليدى ، إلا أن موسيقى البلاط التى كانت تؤدى فى بيوت وقصور رؤساء العشائر والقبائل بدأت تقل بالتدريج نظرًا لانتقال السلطة إلى الدولة – ومن ثم قيام الموسيقيين والمغنيين بالبحث عن أعمال يعيشون منها فى دور الحكومة . ومنذ بدء الاحتلال الأوربى لغانا فى القرن الخامس عشر بدأت الثقافة الأوربية تزحف على الأرض الغانية محدثة تغييرًا طفيفًا أحيانًا وجذريًّا أحيانًا أخرى فى معظم أوجه النشاط الفكرى والاقتصادى والاجتماعى ، وازدادت هذه الظاهرة كثيرًا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر عندما خضعت غانا للإدارة البريطانية. ومن التغيير الذى حدث ، زيادة الاهتمام بالموسيقى الغربية تعليمًا ونشاطًا على حساب الموسيقى التقليدية والشعبية التى كانت تشكل كل الحياة الموسيقية قبل الالتحام مع الغرب .

وبرغم هذا التغيير الجذرى فى صلب الحياة الاجتماعية فى غانا فإن الموسيقى التقليدية لازالت تمارس فى موسيقى الأسافو Asafo music ، وهى الموسيقى الخاصة بالتنظيمات الحديثة فى غانا وبالحفلات الرسمية التى يقدم فيها الولاء للأمراء والحكام كذلك الحفلات الرسمية التى كان يقدم فيها الأمراء الوطنيون – كرؤساء القبائل والعشائر – عهودَ الولاء للعاهل البريطانى . ولم يقض هذا التطور السياسى على الموسيقى التقليدية أو الشعبية – إلا أن الموسيقى والرقص التقليدى الذى كان يمارس فى الأضرحة وأماكن العبادات وخلال حفلات الزواج والختان والإبلال من المرض – هذا النوع من الموسيقى والرقص لا يشاهد حاليًّا إلا فى عروض المسرح الاستعراضى يؤديه محترفون يحرصون أشد الحرص على المحافظة على الطابع الأصلى المتوارث للموسيقى والغناء وتصميم الرقصات والأزياء وذلك بطبيعة الحال بعد إحداث المبالغات الجمالية والإفراط الزخرفى ولكن فى إطار الأصل . والتغيير السياسى الذى حدث فى غانا وترتب عليه الاتصال بمظاهر

الحضارة الغربية - هذا التغيير قد أثر جذريًا فى الممارسة الموسيقية فى أماكن هامة للغاية مثل بعض المعاهد التعليمية ، وفى الكنيسة والفرق الموسيقية بالجيش والبوليس وفى البرلمان وحفلات الرقص والملاهى الليلية ودور السينما . . إلخ . هذه الأماكن كلها خلت تقريبًا من أى ممارسة للموسيقى التقليدية - وظهرت على السطح الموسيقى الغربية بثرائها التكوينى المعروف - فانبهر بها أهل غانا فحجبت موسيقاهم الأصلية عن هذه الأماكن بالذات . والسبب الأصلى فى ذلك أن ثمة مؤسسات تعليمية غربية قامت فى غانا فى سنوات الاحتلال - أخذت تعلم الموسيقى الغربية وحدها ، ففهمها النشء وعندما كبروا كانوا يمارسونها بعد أن أحبوها - وتنكروا لموسيقى بلادهم بدعوى التخلف . وهذه القضية تكاد تكون واحدة فى كل بلاد الشرق دون استثناء . لذا فإن الظاهرة الموسيقية الموجودة فى غانا اليوم تعكس ازدواج المزاج بين أنصار القديم ومروجى الحديث - وهى ظاهرة تتكرر فى معظم البلاد الأفريقية التى يحتدم فيها الصراع أحيانًا بين الوطنيين القوميين الذين لا يرضون بديلا لموسيقى بلادهم التى توارثوها عن أجدادهم - وبين بعض المسئولين الذين تعلموا فى أوربا أو فى المعاهد الغربية التى أنشئت فى غانا - ويرون أن موسيقى بلادهم متخلفة عن موسيقى الغرب فنبذوا موسيقاهم وارتموا فى أحضان الثقافة الغربية . وما أشبه هذه الصورة بما يحدث عندنا فى مصر - وقد أبديت رأيًا حول هذا الموضوع فى نهاية الكتاب . وأحيانًا نجد فى غانا شخصًا بذاته يمارس الموسيقى الغربية والوطنية فى الوقت ذاته ، وهذا يفسر قيام المسئولين فى غانا من ارتداء الزى القومى فى المناسبات القومية والوطنية والزى الغربى فى المناسبات الغربية . وتجرى حاليًا أبحاث كثيرة حول الموسيقى القبلية فى غانا وهى التى حافظت على أصلها زمنًا طويلاً للنظر فى وسائل تطويرها مع المحافظة على طابعها . والجدير بالذكر أن بعض القبائل الغانية عندما تنتقل من مكانها ، فإنها تأخذ معها موسيقاها وآلاتها وأزيائها

التقليدية ولا ترضى أى بديل لموسيقى أجدادهم ، وتحافظ عليها كوسيلة للرباط الروحى بين أفراد القبيلة . أما المتغربنين من أبناء غانا فإنهم غالبًا ما يترددون على المراكز الثقافية الغربية كالمجلس البريطانى Britsh Council ومعهد جوته Goethe Council وغيرها لإشباع نهمهم بالاستماع إلى الأعمال السيمفونية العالمية من ناحية – ولإرضاء غرورهم بأنهم ينتمون إلى مجتمعات ثقافية رفيعة . ويقول البروفيسور كوابينا نكتيا Kwabena Nketia أستاذ العلوم الموسيقية فى جامعة غانا إن هذه الطائفة المتغربنة فى غانا تقل تدريجيًّا خصوصًا بعد أن ظهر عداؤها السافر للموسيقى التقليدية الغانية،فطالبوا تحريم تعليمها فى المدارس والمعاهد الموسيقية – إلا أن العناصر القومية تغلبت خصوصًا مع ازدياد النعرة الوطنية الحديثة ، وأصبحت الموسيقى التقليدية تعلم فى المدارس والمعاهد فى غانا . والظاهرة الصحية هناك ، والتى تشبه الأحوال الموسيقية فى مصر ، هى أن شباب المدينة بدأ يهتم بالموسيقى الشائعة الأفريقية والأوربية على حد سواء – خصوصًا الجاز وما تقدمه من إيقاعات ساخنة لتصاحب رقصات الارتجاج (الجرك) . وبخصوص الأداء والاستماع فإن أنصار الموسيقى التقليدية يفضلون الاستماع والرقص فى الهواء الطلق وفى الأماكن ذات القيمة التاريخية أو التى نشئوا وتربوا فيها – أما المتغربنين فإنهم بطبيعة الحال يفضلون الاستماع إلى الموسيقى العالمية فى قاعات الاستماع والمسارح المخصصة للعروض الموسيقية أو الغنائية أو الاستعراضية . والشباب الغانى يحب موسيقى بلاده إذا قدمت فى صورة متطورة – تمامًا كما فعل الشباب فى مصر عندما استمع لأول مرة فى حياته إلى تراثه الموسيقى والغنائى كما تقدمه فرقة الموسيقى العربية على أنه فى غانا يميل الشباب من غلاة الهواة والمحترفين إلى تقليد المغنى والعازف الغربى لما يراه فى السينما أو برامج التليفزيون (مثل برنامج العالم يغنى عندنا فى مصر) ، أو كما يسمعه فى الكاسيت أو الفيديو كاسيت . وقد تكون هذه الظاهرة

منتشرة فى معظم بلاد الشرق – إلا أنه فى أفريقيا تزداد وضوحًا لأن موسيقى الجاز الساخنة ظهرت أولا فى أفريقيا ، ومن ثم يشعر الأفريقى بصلة روحية بينه وبين موسيقى الجاز الأوربية والأمريكية ويتجاوب معها إلى حد كبير . وهكذا تعيش الموسيقى الحديثة جنبًا إلى جنب مع الموسيقى التقليدية فى غانا – إلا أن معظم الهيئات والمنظمات الموسيقية تعنى بالشائع والحديث – وتندر الهيئات المسئولة عن الموسيقى التقليدية مثل اللجنة الموسيقية العليا ومعهد الموسيقى العربية عندنا فى مصر . وفى معهد الدراسات الأفريقية التابع لجامعة غانا أنشىء قسم للأرشيف الموسيقى التقليدى يتضمن آلاف التسجيلات للموسيقى والغناء الغانى جمعت من كل القبائل والعشائر والنجوع والقرى والمدن . وبدأت الأبحاث والدراسات الجادة من الطلاب والأساتذة والمؤلفين والملحنين تأخذ طريقها السوى بفضل وجود هذا الأرشيف . كما بدأت الإذاعة وبدأ التليفزيون فى غانا فى تقديم برامج متعددة للموسيقى التقليدية تستهدف حفظها ونشرها . وكونت هاتان الهيئتان الحكوميتان لجنة استشارية من خبراء الموسيقى التقليدية لتنسيق جهود الإذاعة والتليفزيون فى هذا الصدد . والصعوبة التى ظهرت فى إجراءات نشر التراث الموسيقى هى التنوع الزائد لأشكال وصيغ وقوالب وحدات هذا التراث تبعًا لتغيير الأنماط الثقافية بين القبائل الغانية المنتشرة فى جميع أرجاء الوطن الغانى . ولازالت تقاليد الاستماع القبلية تسود الحياة الموسيقيةهناك ، برغم أن أجهزة الإذاعة والتليفزيون يقدمان الموسيقى التقليدية فى صورة متحضرة مهذبة وتدعوان الجماهير العريضة إلى التمسك بقيم خاصة عند الاستماع [1] . وتبذل حاليًّا جهود كبيرة فى غانا لحفظ ونشر الموسيقى

---

(١) قمت بشىء مثل هذا عندما أنشأت فرقة الموسيقى العربية حيث ذكرت فى برنامج الحفل « الرجا عدم التصفيق أو إبداء الاستحسان إلا بعد الأداء تمامًا » – وقد استجابت الجماهير بأمانة ودقة إلى هذا التقليد الجديد .

التقليدية كما تُبذل جهود أخرى لتذويب الفوارق الثقافية بصفة عامة والموسيقية بصفة خاصة بين القبائل والعشائر التى تقطن أماكن متفرقة ويقوم معهد الدراسات الأفريقية التابع لجامعة غانا بتتويج كافة الجهود الرامية إلى إحياء التراث الموسيقى وتحقيق الأهداف السابق ذكرها . ومن بين هذه الجهود قيام بعض الموسيقيين من أى قبيلة بتعليم القبيلة الأخرى استخدام الآلات الايقاعية التابع لها وتحفيظهم بعض الأغانى التى يرددونها فى مناسباتهم المختلفة،كما يقوم المعهد بدراسة الرقصات الخاصة بكل قبيلة والأزياء والآلات الموسيقية المستخدمة وكذلك الموسيقى الخاصة التى تصاحب هذه الرقصات . أما بخصوص التعليم الموسيقى فى غانا فيقول البروفيسوركوابينا نكيتيا فى تقرير رفعه إلى المؤتمر العالمى للموسيقى التقليدية الذى عقد فى برلين فى المدة من ١٢ – ١٧ يونيو عام ١٩٦٧ يقول : « أما التعليم الموسيقى فى غانا – فقد ارتكبنا خطأ كثيرًا عندما بدأنا بتعليم الموسيقى الغربية لطلبة التعليم العام والمعاهد المتخصصة وقد ترتب على هذا الخطأ أن فَهِمَ الطلاب الموسيقى الأوربية وتذوقوها ومارسوها فأحبوها نتيجة لذلك بعد أن أداروا ظهورهم لموسيقى بلادهم لجهلهم بها . ولقد كانت هذه سياسة المستعمر التى بدأها منذ حوالى مائة وخمسين عامًا ، لذا بدأت أخيرًا سياسة تعليم الموسيقى التقليدية جنبًا إلى جنب مع الموسيقى الأوربية وأثر ذلك كثيرًا فى تقوية مشاعر وأحاسيس الانتماء القومى للطلاب فى جميع مراحل التعليم . وفى نفس الاتجاه بدأت جامعة غانا بوضع الخطط والمناهج لتشجيع الدراسات والأبحاث حول موضوعات موسيقية مثل « الموسيقى فى الثقافة الأفريقية » ، « وسائل نشر التذوق الموسيقى التقليدى فى غانا » والموسيقى الأفريقية وأثرها فى تطوير الإنسان الأفريقى » . . إلخ . ويستطرد البروفيسور نكيتيا قوله فى تقريره « ولقد بدأت جامعة غانا منذ سنوات [1] بتسجيل

---

(١) كان ذلك عام ١٩٦٧ .

نماذج من الموسيقى والغناء والرقص الشعبى التقليدى لإجراء دراسات وبحوث تحليلية وتاريخية واثنوميوزيكولوجية عليها . كما استخدمت وسائل التدوين الغربية لتلائم التعبير الموسيقى لدى القبائل المختلفة . وتسعى الدولة فى الوقت الحالى لإنشاء مؤسسات وجمعيات ثقافية وموسيقية حكومية وأهلية تكون وظيفتها الأولى نشر التذوق الموسيقى القومى وخلق قيم جديدة وآداب للاستماع وتطوير الآلات الموسيقية وإنشاء فرق خاصة لتقديم أعرق الفنون التعبيرية فى غانا التى تتمثل فى الموسيقى والغناء والرقص

وهكذا يظهر أن هموم الموسيقى فى غانا تؤكد القول المأثور «كلنا فى الهم شرق» . وإذا حاولنا دراسة الأحوال الموسيقية فى بلاد أفريقية أخرى مثل السودان أو أوغنده – فإن الحالة لا تختلف كثيرًا فى مظهرها العام وإن اختلفت التفاصيل بعض الشىء .

الموسيقى التركية

إذا كانت الموسيقى الإسلامية قد تأثرت فى السنوات الأولى لظهور الإسلام بالموسيقى الفارسية – نتيجة الغزوات – فإنها تأثرت أيضا فى المنطقة العربية بالموسيقى التركية منذ عام ١٥١٧ – تاريخ احتلال السلطان سليم الأول لمصر – حتى الآن . وتركيا تقع بين الشرق والغرب – لذا فإن الأوضاع الموسيقية فيها جديرة بالدراسة والتحليل لأن المزاج التركى خليط بين الشرق والغرب خصوصًا بعد أن قام السلطان محمود الثانى عام ١٨٢٨ بتعيين جوسيبى دونيريتى (شقيق مؤلف الأوبرا الإيطالى المعروف) لإنشاء أوركسترا سيمفونى فى بلاطه – ثم لتدريب الموسيقيين الأتراك على فهم وأداء الموسيقى الأوربية . وتلى ذلك عمل التنظيمات التركية التى أدت رويدًا رويدًا إلى الارتماء فى الأحضان الثقافية للغرب ، وازداد هذا الاتجاه حدة عند ظهور كمال أتاتورك الذى أمر بالتعليم الموسيقى الغربى فى المدارس والمعاهد والجامعات لذا فإن الموسيقى التركية التقليدية أهملت ردحًا طويلاً من الزمن حتى كادت تنسى تمامًا ولا تمارس إلا سرًّا بين الأتراك المسنين الذين ظلوا أوفياء لفنهم الموروث . ويتحدث البروفسور كورت دينهارد خبير الموسيقى التركية عن هذه الفترة ويقول « ولولا أداء الآذان فى تركيا المسلمة خمس مرات يوميًّا من آلاف المآذن التى تنتشر فى المدن التركية لقضى على الموسيقى التركية تمامًا . وقد حدث خلال هذه الفترة من الانحدار الثقافى أن كان المسلمون يستمعون إلى إذاعات الدول القريبة التى تقدم الموسيقى الشرقية التقليدية (مثل إذاعة ألمانيا بصفة خاصة) حيث كان ذلك يروى ظمأهم الوجدانى بعد أن توقفت الإذاعة التركية عن تقديم الموسيقى

التقليدية منذ إنشائها حتى عهد قريب . ومنذ أقل من عشرين عامًا ، بدأت هذه الإذاعة بتقديم الموسيقى التقليدية لمدة ساعة واحدة أسبوعيًّا - برغم أن الموسيقى الشعبية كانت تذاع لفترة تزيد على الساعة . وعندما خفت وطأة القيود التى فرضت لغربنة الثقافة التركية ، بدأ المتحمسون والغيورون على الموسيقى التركية الأصيلة بطلب زيادة ساعات الإرسال لموسيقاهم القديمة فى الإذاعة . وقد نجح هؤلاء فى إقامة مهرجان للموسيقى الشعبية فى استنبول - أظهر حماس المواطنين وتمسكهم بموسيقى أجدادهم . وقد مول هذا المهرجان أحد البنوك الخاصة لأن الأنشطة الحكومية لم تكن قد امتدت بعد إلى هذا الميدان . وفى عام ١٩٦٥ أعيد افتتاح معهد الموسيقى التركية الراقية الذى كان يتبع المنهاج الذى وضعه البروفيسور أربيل أستاذ الموسيقى التركى ذو المواهب الخارقة ، والذى عاش فى الفترة من ١٨٨٠ حتى ١٩٥٥ .

كما أنشىء قسم الموسيقى التركية التقليدية فى كونسرفاتوار إستنبول (المعهد الموسيقى القومى العالى بها) وبدأ بجمع وتحقيق وتدوين ونشر وتعليم الموسيقى التركية العالمية ولكن بالأساليب الغربية من ناحية التدوين والتوزيع . وقد نشطت هذه الحركة عندما تولى عمادة الكونسرفاتوار المغنى التركى المعروف منير نور الدين سلجوك ، إلا أن خريجى الكونسرفاتوار لم يجدوا الفرقة الموسيقية والغنائية التى تؤدى الموسيقى التركية الخالصة فالتحقوا بالفرق الغربية - وقلة منهم تحمست للقديم وأخذت تغذى الأنشطة المختلفة لإحيائه . وقد طالب هؤلاء الغيورون على موسيقى بلادهم بإنشاء قسم للموسيقى التركية فى المعهد الوطنى للموسيقى فى أنقره ، وهو المعهد الكبير الذى أنشىء فى عهد كمال أتاتورك - وكان التعليم فيه للموسيقى الغربية فقط . احتدم الصراع بين الوطنيين من أنصار الموسيقى التركية والمتغربنين من أنصار الموسيقى الأوربية حتى بدأ التعليم فى هذا المعهد للموسيقى التركية بقدر

متواضع ولكنها كانت بداية لا بأس بها . ومع ازدياد النعرة القومية فى تركيا بدأ تكوين فرقة للموسيقى التركية لتقوم بعدة جولات فى البلاد الشرقية والغربية لتقديم الفن التركى الخالص ، مع استخدام الآلات التركية ولكن بأسلوب متطور نتيجة للالتحام بالغرب . وعندما شعر الأتراك أن راديو إستنبول أو راديو أنقرة لا يقدمان القدر الكافى من موسيقى بلادهم ، لجئوا إلى الإذاعة الألمانية التى تقدم فترات لا بأس بها من الموسيقى التركية القديمة كانت منهلا عذباً لإشباع أحاسيسهم الدفينة المشبّعة بحب بلادهم وكل ما يكتنفها من طبيعة ومناخ وثقافة وعادات وتقاليد . يقول الأستاذ/ كيرت رينهارد فى هذا الصدد فى تقرير رفعه للمجلس الدولى للموسيقى عام ١٩٦٧ « لا شك أن الإذاعة التركية فى إسطنبول وتركيا – (ولم يكن التليفزيون قد أنشىء فى تركيا فى ذلك الوقت) – قصرت كثيرًا فى تخصيص ساعات كافية لبث الموسيقى التركية التقليدية إلا أن بعض هيئات أخرى حاولت عبثًا أن تسد هذا النقص وحققت بعض النجاح ، فقد قامت بعض الهيئات الخاصة بعمل مهرجان سنوى فى إسطنبول تقدم فيه جميع أنماط الموسيقى الشعبية من جميع البلاد التركية تؤديها الفرق المحلية بآلاتها الموسيقية التقليدية . وتنتظر الجماهير التركية العريضة هذا المهرجان السنوى بفروغ صبر فتهرع إليه وترتوى بندى هذا الفن الذى حرمت منه نتيجة الآراء الطائشة العمياء للحاكم الفردى المستبد الذى اعتقد أن الارتماء فى أحضان ثقافة غربية – حتى إذا كانت فى أوج شموخها – هو المنقذ لثقافة هابطة نتيجة الطغيان بشتى صوره » .

وبرغم اهتمام تركيا منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن بالموسيقى الشعبية فإن الموسيقى التقليدية الكلاسيكية ظلت بمنأى عن الجهود الجادة والطموحة لإحياء التراث الموسيقى والغنائى التركى الدسم والزاخر بكنوز لحنية قيمة صنفت عبر القرون الطويلة بعد أن اختمرت بتراب الأرض التركية وأجوائها وعبيرها ونسماتها ولفحاتها

وصقيعها وكل ما تقدمه البيئة التركية . ومنذ الستينات من هذا القرن شرعت تركيا فى شهر ديسمبر من كل عام بإقامة حفل كبير تقدم فيه نماذج من الموسيقى التركية التقليدية لإحياء ذكرى جلال الدين الرومى مؤسس حركة الطقوس الموسيقية والغنائية للدراويش والإنشاد الدينى الإسلامى .

وفى هذا الحفل تعزف الموسيقى التركية الخالصة بالآلات القديمة كما تؤدى أغانى المديح بمصاحبة حركات الذكر التقليدية . وتستخدم فى هذه الحفلات التذكارية الألحان القديمة المدونة فى المخططات القديمة إن وجدت ، أو عن طريق الحفظة المسنين أو المسجلة على أسطوانات قديمة . كما بدأت بعض المدن التركية بإقامة أعياد محدودة للفنون الشعبية تقدم فيها الألحان التركية الأصيلة . ولو أن أثر هذه الأنشطة المحلية لازال محدودًا فإن فائدتها عظيمة فى عملية جمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقى والغنائى التركى .

وأما فى مجال التعليم الموسيقى – فقد بدأ الاهتمام التدريجى بالتراث التقليدى – ومن أمثلة ذلك أن قسم الموسيقى التركية التقليدية بكونسرفاتوار إسطنبول بدأ بجمع المخطوطات الخاصة بالموسيقى القديمة التى كانت تمارس منذ زمن بعيد فى قصر السلطان ، ثم بدأت فى تحقيقها وتدوينها ونشر الصالح منها لمقابلة الأذواق المعاصرة . كما أنجز هذا القسم أيضًا مشروعًا هامًا هو إنشاء مركز أبحاث مزود بأجهزة الاستماع والتسجيلات وأجهزة العرض السينمائى والشرائح والآلات الموسيقية القديمة والحديثة وأجهزة قياس الذبذبات الصوتية لتكون تحت تصرف الباحثين والدارسين والمتخصصين فى الموسيقى التركية لبدء نهضة جديدة بعد الإنتكاسات القومية الثقافية – لتعود للموسيقى التركية ما فقدته طوال سنوات طويلة من إهمال وإنكار بل ونسيان كامل . ولا شك أن مثل هذه المحاولات الجادة لإحياء التراث التقليدى حققت قدرًا لا بأس به من النجاح وهو تواجد الموسيقى التركية الصميمة إلى جانب

الموسيقى الغربية وذلك فى معاهد التعليم وقاعات الحفلات وفى معظم العروض الموسيقية بصفة عامة . وتوضع الخطط الحكومية فى الوقت الحالى لتشجيع الاتجاه نحو النهوض بالموسيقى التركيةخصوصًا فى مجال إعداد الموسيقيين الأكفاء لتعليم نظريات وقوالب ومقامات الموسيقى التركية . وغير ذلك فإن محاولات التشجيع هذه أدت إلى الاتصال بالبلاد الشرقية التى أنشأت فرقًا لتقديم موسيقاها الخاصة وبصفة خاصة إيران والعراق أو البلاد الأوربية القريبة من تركيا مثل ، يوغوسلافيا وأسبانيا ورومانيا واليونان والتى لها فرق كثيرة ومتنوعة لتقديم موسيقاها التقليدية وذلك باستضافة هذه الفرق لتقديم عروضها بالأزياء الوطنية ولهجاتها الغنائية المحلية . وقد كان ذلك حافزًا لإنشاء فرقة مماثلة فى تركيا ، وإن اعتمدت على النشاط الخاص أكثر من اعتمادها على الحكومة التى اكتفت بالتشجيع فى هذا الصدد . وإذا كانت تركيا قد اتجهت نحو الموسيقى الغربية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، فإن الاتجاه نحو التقليدية بدأ منذ أكثر قليلا من ربع قرن – أى فى أوائل الخمسينيات[1] . وصدر أول كتاب فى تركيا متضمناً نماذج للموسيقى والغناء التركى التقليدى . وقد فطنت الدوائر الحكومية الموسيقية إلى ضخامة عدد المخطوطات الموسيقية والغنائية التركية المنتشرة فى عديد من المتاحف والمكتبات العالمية ، ومن ثم تعالت الصيحات لإنقاذ هذا التراث الحضارى الهام بجمعه وتحقيقه وتدوينه ونشره عن طريق إنشاء فرقة ممتازة لتقديمه داخل وخارج البلاد التركية . ومن مظاهر النشاط الموسيقى لعودة الموسيقى التقليدية إلى تركيا اهتمام إذاعات إسطنبول وأنقره بإنشاء أرشيف موسيقى على أحدث الوسائل الحديثة المتبعة فى معظم البلاد الغربية – وكل محتويات هذا

---

(١) تمامًا كما حدث فى مصر عندما قامت اللجنة الموسيقية العليا عام ١٩٥٢ بإحياء التراث الموسيقى والغنائى المصرى والعربى وأصدرت سلسلة تراثنا الموسيقى .

الأرشيف من تسجيلات الموسيقى الشعبية والتقليدية خصوصًا قصائد المولوية (Mevelvi) الإسلامية . وقد أدت هذه الاهتمامات إلى عقد حلقات للبحث لإظهار الخصائص المميزة للموسيقى التركية وعمل دراسات مقارنة حول السلم الموسيقى التركى وتطوير الآلات الموسيقية خصوصًا آلة السنطور ، وغيرها من الأبحاث التى قام بها متخصصون ودارسون ومتحمسون على رأسهم رءوف يكتا ، وصوفى أزجى ، وإكرام قرادين ، وجولتكين أورانسى . وقد تمخض عن هذه الإنجازات أن بدأت تركيا تهتم بموسيقاها كأداة تعبير ذات أصل عريق موغل فى القدم فأقبلت على دراستها ومزاولتها ونشرها.وأنشئت بالإذاعات الأوربية أقسام لبث الموسيقى التركية التقليدية وقد توجت المحاولات القومية المشكورة بإنشاء مجلة متخصصة للموسيقى التركية الشعبية منها والتقليدية ، وتتضمن بحوثًا ودراسات ومقالات وآراء قيمة تدور كلها حول استعادة الأمجاد الغابرة وتعويض سنوات القحط الثقافى الذى ترتب على محاولة كمال أتاتورك لطمس معالم أدوات الثقافة القومية ، ثم العدْو اللاهث وراء الغرب بعماء داكن أثيم . وعندما انقشعت سحابة الخوف من العودة للقديم- ثم بدأ الحماس الجارف لإحيائه وممارسته ، ارتفعت بعض صيحات المتحمسين أمثال حسين آريل لإدخال العلوم الموسيقية المتطورة - كالبوليفونية فى تقديم الموسيقى التركية فى أسلوب متطور . إلا أن الأخذ بهذه العقيدة يشوبها بعض الحذر خشية تشويه الملامح الأساسية التى تعتزبها الموسيقى التركية وتتميز بها كل أنماط الموسيقى الشرقية ، وهى وضوح الخط اللحنى الأساسى ودفء الإيقاع وجنوح العبارات الموسيقية أو الغنائية إلى النغمية المتنوعة والمتعددة واستخدام المسافات الموسيقية التى تقل عن النصف تون فى كثير من الأحيان .

وقد صدرت فى تركيا أخيرًا مجلة موسيقية دورية تسمى « باجلاما » تتناول شتى البحوث والدراسات والآراء التى تتصل بتطور الموسيقى التركية ومن ثم العناية

بالتراث . ولا يعيب هذه المجلة سوى أنها تصدر باللغة التركية وحدها فاقتصرت قراءتها على الأتراك وحدهم .

وثمة دراسات موسيقية هامة نشأت حديثًا حول الإنشاد الديني وذلك فى الأكاديمية الإسلامية فى إسطنبول – وتندرج هذه الدراسات تحت لواء الدراسات التقليدية للموسيقى التركية . ومنذ سنوات قليلة نادى تلاميذ البروفيسور أريل بضرورة إنشاء هيئة حكومية خاصة لإحياء التراث الموسيقى والغنائى التركى تختص بجمع الأعمال الموسيقية والغنائية القديمة خصوصًا غير المدونة موسيقيًّا ثم تتناولها بالتحقيق العلمى الشامل والتاريخى الدقيق ، ثم تدوينها موسيقيًّا والعمل على نشرها بصورة تستعذبها الآذان المعاصرة . وقد قام البروفسور أورانساى Oransay بالفعل بإنشاء نواة لهذا المركز فى أنقرة بواسطة أموال ومجهودات غير حكومية

وفى عام ١٩٣٦ دعت الحكومة التركية الموسيقار العالمى بيلا بارتوك لوضع الخطط والوسائل والأساليب لجمع الموسيقى الشعبية التركية مع إبراز كيفية الاستفادة منها . وبعد دراسة الأحوال الموسيقية الشاملة فى تركيا قام بارتوك بكتابة تقرير شامل وضعه تحت أنظار الأجهزة المعنية لأتباعه ، خصوصًا بين أروقة مركز الأرشيف الشعبي فى أنقرة . وقد قام كونسرفاتوار إسطنبول فى السنوات الأخيرة بعمل إحصائية لما أنجزه فى مجال إحياء التراث الموسيقى التقليدى – وضح فيه أنه أعد مائتى وخمسين أسطوانة نصفها للموسيقى والأغانى الشعبية ، والنصف الآخر للموسيقى التقليدية ، وذلك خلال الفترة من أوائل العشرينات حتى الأربعينات من هذا القرن . وترجع قيمة هذه الأسطوانات أنها تلقى الضوء على الأساليب القديمة للأداء الصوتى والآلى والعبارات الموسيقية التى تعتبر مرآة للحياة التركية القديمة ، مثل العبارات الواردة فى سماعيات وبشارف جميل بك الطنبورى . وبرغم كل الجهود المذكورة آنفا لإحياء الموسيقى التركية التقليدية – فإن العالم الموسيقى التركى كيرت

رنيهارد يرى فى تقريره الذى رفعه للمجلس الدولى للموسيقى أن هذه المحاولات أقل بكثير من المستوى المطلوب إلى حد أنه يطلب المعونة الدولية لتحقيق عرضه القومى الهام . وفى ختام تقريره يوصى رينهارد بما يلى :

١ – ضرورة الاهتمام الحكومى بحركة إحياء تراث الموسيقى التركية .

٢ – تخصيص ساعات زائدة فى إذاعات أنقره وإسطنبول لبث نماذج حية من الموسيقى والغناء التركى الأصيل .

٣ – تولى الدولة رعاية مهرجانات الفنون الشعبية والتقليدية بدل النقابات الخاصة والأفراد .

٤ – ضرورة إقامة مهرجانات وحفلات تخصص تمامًا للموسيقى التقليدية .

٥ – تقديم خطة عمل لقادة الهيئات الموسيقية التى تعمل فى هذا الحقل للعودة للأصالة الموسيقية والغنائية .

٦ – العناية بالتعليم الموسيقى القومى فى مدارس القرية والإحياء .

٧ – إنشاء وتدعيم قسم خاص بالموسيقى التركية فى الكونسرفاتوار الحكومى بأنقرة .

٨ – إقامة حفلات للموسيقى التركية الخالصة داخل وخارج تركيا .

٩ – تزويد محطات الإذاعة الأجنبية فى أوربا بصفة خاصة بالأسطوانات المسجل عليها الموسيقى . والغناء التركى الأصيل .

١٠ – إصدار كتيبات تتضمن أبحاثًا عديدة حول الموسيقى التركية التقليدية .

١١ – ترجمة الأبحاث المنشورة فى الكتب والمجلات وسائر المراجع التركية إلى اللغات الأوربية .

١٢ – إنشاء كرسى للعلوم الموسيقية فى جامعات تركيا .

١٣ – إنشاء مراكز جديدة للأرشيف الموسيقى الشعبى والتقليدى وتدعيم الموجود منها حاليًا .

١٤ – عمل مسابقات فى الموسيقى والغناء التقليدى وتخصيص جوائز سخية للفائزين خصوصًا فى التأليف ثم الغناء ثم العزف .

١٥ – تبادل زيارة الفرق التقليدى بينها وبين سائر بلاد العالم فى الشرق والغرب

وهكذا عادت تركيا صاحبة الإمبراطورية التي ضاهت الإمبراطورية الإغريقية والرومانية والإسلامية وكان لها شأوًا حضاريًا عظيمًا . عادت أخيرًا إلى ذاتها بعد أن حاول الأباطرة محو شخصيتها الثقافية والحضارية بالارتماء فى أحضان ثقافات مستوردة غريبة .

كلمة أخيرة

يقول آرتر بريكارد مور أستاذ العلوم الموسيقية فى الجامعات الأمريكية : من المسلمات الحديثة أن الموسيقى مدينة إلى الشرق وإلى الغرب على حد سواء لتطويرها ووصولها إلى المستوى الفنى العظيم الذى تنعم به البشرية فى الوقت الحالى . فالغرب أمد الموسيقى بالعلوم البوليفونية والتوزيع الأوركسترا الذى لا يعرفه الشرق إلا لمامًا - والشرق بدوره أمد الموسيقى بالزخائر اللحنية والإيقاعية التى يجهلها الغرب تمامًا . وهكذا أسهم الشرق كما أسهم الغرب فى جعل الموسيقى لغة وثقافة عالمية .

ومما سبق يتضح لنا أن أهم خصائص الموسيقى الشرقية والتى تتميز بها على الموسيقى الغربية هى وضوح الخط اللحنى ووضوح وتنويع وثراء الإيقاع - واستخدام المسافات الموسيقية التى تقل عن نصف المسافة واللجوء لقدر كبير من الزخارف اللحنية وأخيرًا تلك الخاصية التى تتسم بها كل موسيقى أصيلة فى أى بلد فى العالم - وهى أنها تحمل بين طياتها الجمالية روح الجماعة وطباعهم وعاداتهم وتقاليدهم وثقافتهم الخاصة . لذا فإن أى تأليف موسيقى أو معالجة موسيقية علمية لأى مؤلف شرقى إذا فقد أحد الخصائص السابقة ذكرها - لذا فإن النتاج يكون عليلا - سقيم التعبير معتل البناء بعيدًا كل البعد عن الأصالة التى هى قوام كل عمل فنى جميل ومؤثر وأخاذ وخالد .

فهرس

رقم الإيداع	١٩٨٢/٣٩٣٥	
الترقيم الدولى	٣-٠١٣٨-٠٢-٩٧٧	ISBN

١/٨٢/١٠٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

